

THOMAS BAYRLE
ALL-IN-ONE

EXPOSITION

I



C

A

COLLECTION IAC

VUES D'EXPOSITION

NATHALIE ERGINO

INTRODUCTION

DEVIRIM BAYAR

**THOMAS BAYRLE :
DE LA GRILLE À LA SPIRALE**

MARTA KUZMA

**DIE BUTTER IST NICHT ALLE :
L'IMPULSION ANARCHIQUE
DANS LA CONCEPTION
DU TISSAGE DE THOMAS BAYRLE**

JÖRG HEISER

**FRANKFURTER KREUZ
UNE CARTOGRAPHIE DES PISTES
LOCALES QUI SILLONNENT
L'ŒUVRE D'ENVERGURE MONDIALE
DE THOMAS BAYRLE**

THOMAS BAYRLE

**LETTRES DE SAN FRANCISCO
AU *FRANKFURTER RUNDSCHAU***

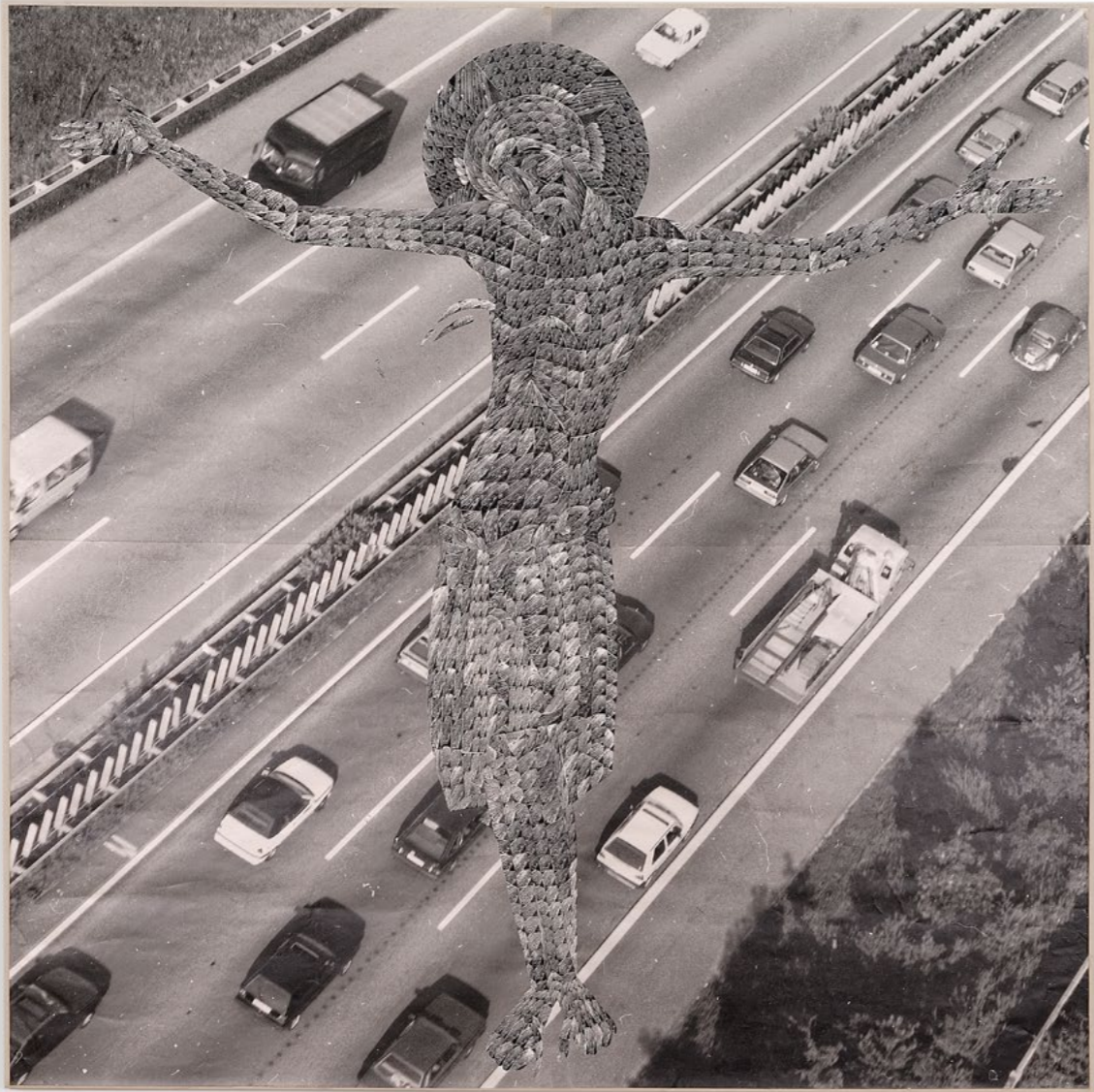
ENTRETIEN

LÉGENDES DES IMAGES



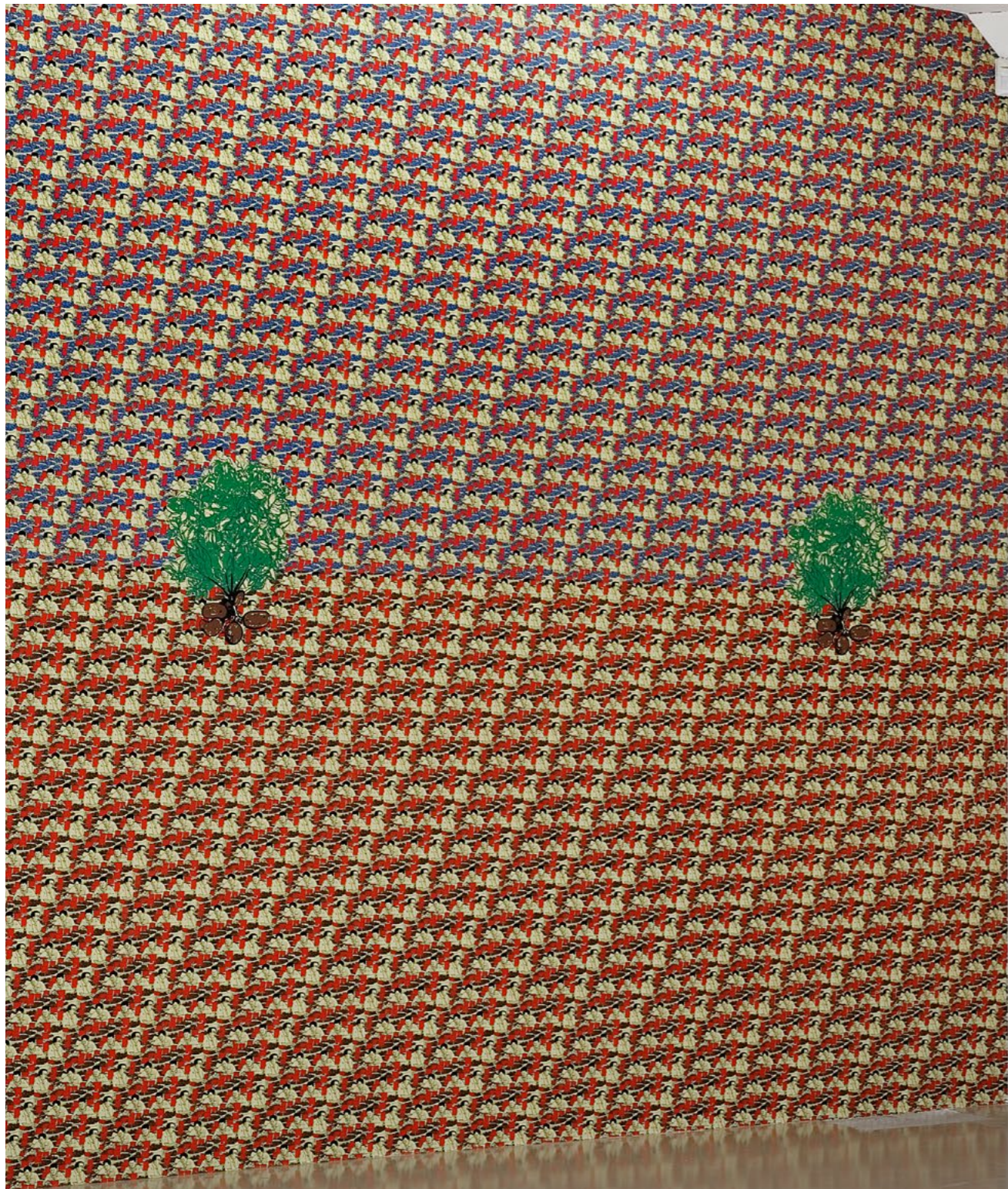






































WENN WIR GEFÄHRLICH WERDEN, DANN MUSS
DAS EUER VERGNÜGEN SEIN
WENN WIR ABER UNSER VERGNÜGEN FORDERN,
DANN WIRD DAS FÜR EUCH GEFÄHRLICH WERDEN

DIE BEWEGUNG IST SO STARK
WIE IHR SCHWÄCHSTES GLIED



schwanzlos - schwanzlos - schwanzlos - sch
los - sch - los - los - schwanzlos
schwanzlos - schwanzlos - schwanzlos - schwan
schwanzlos - schwanzlos - schwanzlos - sch
- schwanzlos - schwanzlos - schwanzlos - s
schwanzlos - schwanzlos - schwanzlos - schwa
NICHT DER KAPITALE SCHWANZ, DAS
- KAPITAL IST DER KLASSENFEINDLOS - schwa
DER PENISNEID FÄLLT MIT DER
WELTREVOLUTION VOGELT DEN WEIBERRAT



EXPOSITION

THOMAS
BAYRLE
ALL-IN-ONE

VERSION TEXTUELLE EN FRANÇAIS DU CATALOGUE

COLLECTION IAC

NATHALIE ERGINO

INTRODUCTION



Cette publication réunit pour la première fois les textes traduits en français du catalogue de l'exposition rétrospective de l'artiste allemand Thomas Bayrle, *All-in-One*, co-publié par WIELS, Bruxelles et MADRE, Naples, en 2013*.

Ce cahier de traductions accompagne la première grande monographie en France de Thomas Bayrle présentée à l'Institut d'art contemporain, Villeurbanne/Rhône-Alpes, en collaboration avec WIELS, Bruxelles, MADRE, Naples et BALTIC, Gateshead.

Mis en ligne sur le site Internet de l'IAC à l'occasion de *All-in-One*, complété par des vues d'exposition *in situ*, il inaugure également une nouvelle politique éditoriale de l'Institut, tournée vers des éditions numériques.

L'exposition *All-in-One* rassemble plus de deux cents œuvres produites tout au long du parcours de Thomas Bayrle, depuis le début des années 1960 jusqu'à ses toutes dernières productions réalisées spécifiquement pour l'Institut d'art contemporain.

All-in-One présente ainsi un ensemble d'œuvres retraçant les périodes importantes et la variété des pratiques de l'artiste : des machines cinétiques de ses débuts aux collages, peintures, papiers peints, films, productions et publications graphiques, puis sculptures et modèles architecturaux utopiques ou

dystopiques, jusqu'à ses installations mécaniques les plus récentes.

À la croisée de l'art pop, sériel et optique, Thomas Bayrle développe un langage visuel singulier, entre expérimentation et subversion. Artiste majeur en Allemagne et reconnu depuis longtemps par la sphère artistique internationale, Thomas Bayrle exerce une influence qui a été déterminante pour toute une génération d'artistes, à travers son rôle de professeur à l'école d'art Städelschule de Francfort (de 1975 à 2002), le métier de graphiste qu'il exerce notamment dans le domaine de l'édition (Gulliver Presse qu'il cofonde en 1960) mais aussi sa participation à des expositions internationales prestigieuses (*documenta* 3, 6 et 13, 50^e Biennale de Venise...).

Dans les années 1960, pendant la période de la Guerre froide, Thomas Bayrle amorce un travail qui intègre aussi bien des symboles du capitalisme que du communisme et questionne les mécanismes de la communication et de la production d'images dans la société de masse. Influencé par son environnement de proximité à Francfort – entre autres par l'Institut

* Thomas Bayrle. *All-in-One*, 2013
Co-publié par Wiels, Centre d'art contemporain, Bruxelles, Madre, Naples,
et Buchhandlung Walther König, Cologne
Textes de Devrim Bayar, Marta Kuzma, Jörg Heiser & Thomas Bayrle
Anglais
Livre relié, 263 x 309 mm, 224 pages, 150 planches en couleurs
ISBN 978-3-86335-337-7. Ce catalogue a reçu le prix Rob Pruitt's 2013 Art
Awards, dans la catégorie « Catalogue d'exposition muséale de l'année ».

de recherche sociale (qu'on appellera plus tard l'École de Francfort) dont la théorie critique confronte la philosophie, l'histoire et la sociologie aux enseignements du marxisme et de la psychanalyse – Thomas Bayrle adopte une attitude contestataire en détournant les codes de la publicité. Par la répétition d'un seul et même motif, il génère des images proches du Pop art et de l'Op art. S'il s'intéresse, comme le Pop art américain, à la vie sociale et aux biens de consommation, c'est moins dans une approche esthétisée que dans une visée politique. Il étend ainsi ses recherches visuelles aux flux de circulation et aux grands ensembles urbains, sujets de société plus engagés. Suivant un principe de trame voire de tissage qui structure un grand nombre de ses productions, il fait apparaître une forme d'unité dans la multiplicité, avec un langage visuel et formel qui lui est propre.

Depuis le début de son travail, Thomas Bayrle n'a eu de cesse d'interroger les valeurs et les normes des systèmes politiques et économiques par le recours à des questions de société telles que l'économie, l'architecture, la sexualité ou encore la religion. Aujourd'hui, dans un contexte mondialisé, son œuvre met en perspective un système dans lequel chacun des éléments n'est définissable que par les relations qu'il entretient avec les autres, selon un processus de fragmentation et un changement d'échelle permanents et d'interconnexions du micro au macro, autrement

dit, en langage publicitaire, le tout en un, *All-in-One*. Avec l'exposition personnelle de Thomas Bayrle, et dans la continuité de celles de Bernard Bazile, François Curlet, Jef Geys ou encore l'exposition collective *Yes we don't*, l'IAC poursuit son exploration de l'esprit critique et de subversion qui traverse des démarches artistiques, que ce soit par des processus d'infiltration d'images, de détournement ou de distorsion formelle.

L'exposition *All-in-One* permet aussi de mettre en perspective le travail de Thomas Bayrle à l'aune du Laboratoire espace cerveau de l'IAC, qui croise recherches scientifiques et expérimentations artistiques.

Nourri de questionnements philosophiques, technologiques et scientifiques (image numérique, conception 3D, biologie cellulaire, génétique, etc.), Thomas Bayrle est proche notamment des théories du spécialiste en neurosciences, Wolf Singer, qui dirige un laboratoire de recherche à Francfort (Département de Neurophysiologie, Max Planck Institute for Brain Research Frankfurt).

L'artiste élabore des visions qui renouvellent nos modalités d'imagination et de perception, rejoignant par là les préoccupations du Laboratoire espace cerveau.



DEVIRIM BAYAR

THOMAS BAYRLE DE LA GRILLE À LA SPIRALE

Une trame disponible et accessible à tous commence à se dessiner et elle absorbe toutes les manifestations culturelles selon leur degré d'autorité.

Thomas Bayrle, 1981¹

¹ Thomas Bayrle, « Weitere Lebenszeichen aus Amerika », in : *Frankfurter Rundschau*, 21.02.1981 (voir paragraphe du 7 novembre).



Dans son article intitulé « Grilles » qu'elle publie en 1981, l'historienne de l'art Rosalind Krauss avance que la grille est « la forme omniprésente de l'art de notre siècle » au cours duquel elle s'est maintenue avec un acharnement inégalé, lui valant le rôle d'emblème du modernisme². Apparaissant dans le cubisme, et devenant plus manifeste dans le néoplasticisme et le suprématisme, la grille doit son extraordinaire longévité, selon Krauss, au fait qu'elle permet de maîtriser un paradoxe au cœur de l'art moderne, qui balance continuellement entre matérialisme et spiritualisme.

Ordonnée et géométrique, la grille est par essence « antinaturelle ». S'opposant au réel qu'elle ne tente pas d'imiter, elle affirme au contraire l'autonomie de l'art. Pourtant, comme le fait remarquer Krauss, les premiers défenseurs de la grille ne parlent pas pour autant de la matérialité de l'œuvre : « Ouvrons n'importe quel ouvrage, *Plastic Art and pure plastic Art*, ou *The non-objective World*, par exemple, et nous verrons que Mondrian et Malevitch ne traitent pas de toile ou de pigment, ni de mine de plomb ni d'aucune autre forme de matière. Ils parlent de l'être, de l'âme ou de l'esprit. De leur point de vue, la grille est un escalier qui mène à l'universel [...]»³. Dans son analyse, Krauss différencie dès lors deux modes de lecture de la grille. Selon le premier, dit centripète, la grille sépare l'œuvre du monde et la concentre sur elle-même. Dans le second, dit centrifuge, la grille semble

s'étendre à l'infini, au-delà des limites de l'œuvre qu'elle donne donc à voir comme un fragment de la réalité. C'est ce vacillement perceptuel « schizophrénique » qui aurait permis aux artistes de conceptualiser la grille des deux manières à la fois et favorisé une très grande variété d'utilisations, plus ou moins abstraites, qui rend cette structure particulièrement résistante.

L'œuvre de Thomas Bayrle semble parfaitement corroborer l'idée de Krauss selon laquelle la grille est une structure formelle incroyablement vivace. Depuis son apparition au milieu des années 1960, cette trame n'a jamais vraiment quitté le travail de l'artiste. En outre, ce dernier semble également régi par une double force : d'un côté, une vision « centripète » de l'œuvre et des multiples éléments qui la composent ; de l'autre, un intérêt « centrifuge » pour la société de masse et les grandes idéologies autour desquelles elle se structure. Le parcours chronologique de l'artiste, énoncé ci-après, tente de mettre en évidence la persistance et l'évolution de la structure de la grille dans l'œuvre de Bayrle, ainsi que la manière dont celle-ci lui a permis de tisser des liens entre les thèmes de l'infiniment petit et de l'infiniment grand qui sont au cœur de sa réflexion.

² Rosalind Krauss, « Grilles », in : *Communications*, 34, 1981. pp. 167-176.

³ *Ibid.*, p. 169.

Bayrle a très tôt perçu le pouvoir métaphorique de la grille. Comme il l'a souvent raconté, c'est en 1956, lors de sa formation de tisserand dans une usine textile à Goepfingen, que naît sa fascination pour la structure du tissage. Le travail répétitif à l'usine, la monotonie et l'ennui le plongent alors progressivement dans une vision du tissage qui métamorphose les fils individuels en un ensemble structuré, que l'artiste définit par analogie comme un tissu social. Suite à cette expérience séminale qui lui inspirera le motif du tissage dans ses œuvres quelques années plus tard, l'artiste délaisse le design textile pour se diriger vers le design graphique. Il s'installe alors à Offenbach, à côté de Francfort, où il étudie à l'école d'arts appliqués de 1958 à 1962. C'est au cours de ce cursus qu'il réalise ses premières lithographies, telles que *Im Schwimmbad* (1960) ou *Die Stadt* (1961). Celles-ci représentent de manière très graphique des accumulations d'éléments identiques – une foule de nageurs dans la première, une conglomération de bâtiments dans la seconde. Dans ces images précoces, Bayrle explore donc déjà les effets de répétition et de densité. Toutefois, les éléments y restent organisés de manière disparate.

À la sortie de ses études, Bayrle fonde avec Bernhard Jäger la maison d'édition Gulliver Press qui, de 1962 à 1965, publie des livres d'artistes et tout particulièrement les ouvrages des artistes de Francfort qui

expérimentent la poésie concrète. Le nom de la maison d'édition fait référence au roman anglais *Les Voyages de Gulliver* et manifeste déjà le goût de l'artiste pour la satire sociale et politique. Mais c'est surtout l'image du peuple miniature des Lilliputiens décrit par Jonathan Swift dans la première partie de son récit qui fait écho avec les œuvres inaugurant la pratique plastique de Bayrle. De 1964 à 1967, Bayrle produit une dizaine de peintures cinétiques que Bayrle désigne par des « machines comme des théâtres » (*Theatre-like Machine* en anglais) constituées de petites figurines en bois, chacune peinte à la main. Le mouvement de ces marionnettes, actionné par les visiteurs via un interrupteur, produit une image changeante, à l'instar des manifestations de masse en Chine illustrées dans la revue *China im Bild* [La Chine en images] dont Bayrle s'inspire. Dans ces théâtres miniatures, les petits personnages perdent leur autonomie pour devenir les « ornements⁴ » d'une figure supérieure : l'étoile rouge communiste (*Mao*), un salut nazi (*Nürnberg Orgie*), un tube de dentifrice (*Super Colgate*), etc. L'artiste amalgame les iconographies du communisme, du fascisme et du capitalisme, qu'il considère semblables. D'un point de vue formel, les éléments plus ou moins identiques

4 J'emprunte l'expression au critique francfortois Siegfried Kracauer dont l'ouvrage *Das Ornament der Masse. Essays* (Francfort : Suhrkamp, 1963) est considéré comme l'un des premiers essais d'analyse de la culture de masse et sa mise à profit par les régimes totalitaires.

qui composent l'image sont, à la différence des premières lithographies, désormais assemblés en série, faisant apparaître la structure de la grille.

À partir de 1967, Bayrle délaisse la peinture pour expérimenter les techniques d'impression sérigraphique, mode d'expression privilégié par d'autres artistes dans les années 1960, tels que Andy Warhol aux États-Unis ou Sigmar Polke en Allemagne, qui abolissent ainsi les notions d'auteur et d'expressivité chères à la peinture gestuelle pour les remplacer par un mode de production mécanisé, plus proche, selon eux, de la culture industrielle de masse. À l'époque dite du *Wirtschaftswunder* [miracle économique], l'Allemagne reconstruit son économie, et les nouveaux produits qui apparaissent lors de l'après-guerre, tout particulièrement à Francfort où siège la plus grande base militaire américaine d'Allemagne, envahissent l'univers de Bayrle. Dans les images telles que *Kuhmadchen* [Cowgirl] ou *Butteresser* [Mangeur de beurre], le sujet ou la «superforme» pour reprendre le terme de Bayrle apparaît en filigrane d'une trame strictement composée d'éléments parfaitement identiques, produits de la production / consommation de masse – des visages de «Vache qui rit» dans la première, des paires de chaussures dans la seconde.

Au-delà de la base militaire américaine, Francfort

constitue un réservoir de formes et de pensées extrêmement riche, comme le décrit Jörg Heiser dans son essai. L'Université de Francfort héberge depuis 1923 l'Institut de recherche sociale, qui brasse de nombreux philosophes, rassemblés sous l'appellation «École de Francfort», qui informe la réflexion de Bayrle sur la société industrielle et de masse. Dans les années 1960, des variantes du Pop art se développent également à Francfort, ainsi qu'à Düsseldorf, qui divergent de leur grande sœur américaine par leur caractère plus sombre et dramatique, infléchi par le passé nazi encore proche. Comme le remarque Heiser, des artistes francfortois proches de Bayrle tels que Peter Roehr et Charlotte Posenenske développent à la même époque un travail critique et engagé, formellement basé sur la répétition sérielle d'un même motif.

L'usage du procédé de reproduction sérigraphique permet une multiplication potentiellement illimitée du même motif et c'est donc tout naturellement que ceux-ci commencent à déborder du cadre des œuvres de Bayrle pour couvrir les murs, les tapis, les vêtements... Après avoir pris possession de l'ensemble de la surface picturale, la grille envahit l'espace. Ayant atterri dans la troisième dimension, l'image se métamorphose en objet et, à partir de 1969, l'artiste commence à produire des sculptures selon une méthode similaire au procédé sérigraphique et qui



consiste à accumuler des choses identiques : des tasses, des boîtes de lait condensé, des bouteilles de bouillon... Comme par un effet de boomerang, cette pratique sculpturale se répercute sur le travail bidimensionnel qui commence alors à présenter des impressions de volume. Si dans les premières œuvres sérigraphiques, les sujets qui apparaissent en filigrane restent au même plan que la grille qui les compose, à partir de 1969, le motif semble « rebondir » du fond. Bayrle développe en effet une nouvelle méthode qui consiste à dessiner à la main une sorte de filet qui recouvre la « super forme » en 3 dimensions, une procédure qui apparaît aujourd'hui annonciatrice des images digitales en 3D.

Cette grammaire formelle basée sur l'assemblage d'unités que Bayrle forge vers la fin des années 1960, n'est pas sans rappeler le post-structuralisme qui jouit au même moment d'une très large reconnaissance dans divers domaines des sciences humaines et des arts. Bayrle n'échappe pas à la règle et est évidemment aguerri aux théories du linguiste Ferdinand de Saussure à la base du mouvement structuraliste qui propose d'appréhender toute langue comme un système dans lequel chacun des éléments n'est définissable que par les relations qu'il entretient avec les autres.

Un court texte et essai typographique à la machine à écrire, parmi d'autres qu'il rédige au début des années

1980, manifeste clairement ces courants de pensée qui irriguent le travail de l'artiste. Dans le document intitulé « 10 possible cooperationess⁵ », Bayrle cite certains des penseurs qui inspirent sa réflexion et parmi lesquels on retrouve sans surprise Ferdinand de Saussure, aux côtés de Jacques Derrida et Gilles Deleuze, ainsi que du philosophe français Henri Bergson. De manière assez surprenante, l'artiste inclut également les constructeurs automobiles allemands Daimler et Mercedes Benz parmi ces « esprits » dont il imagine la rencontre. Les échanges entre ces grands noms, qu'ils soient philosophiques ou industriels, ne sont néanmoins pas décrits en terme de débat de pensée ou de transaction commerciale, mais à un niveau inférieur, qu'on pourrait qualifier de « moléculaire » ou « cellulaire » pour reprendre les termes de l'artiste. Bayrle écrit : « [...] 2 esprits se rencontrent. Je descends jusqu'aux cellules, quand ils se rencontrent : 2 sacs remplis de 13 milliards de cellules chacun communiquent à différents niveaux tels que : outils, morceaux et particules ; cellules, molécules, atomes et plus bas [...]. Je pense que la communication « avec valeur » a lieu plus bas [...] La conscience alimentée d'une Nourriture Fractale qui à un niveau supérieur est reconstruite en formes, pour former plus tard des superformes [...] ». Dans ce texte, Bayrle explicite sa

5 Ceci reprend fidèlement l'essai typographique de Bayrle, sans aucune intervention de l'éditeur ou du correcteur.

manière d'envisager l'échange et la communication, des notions qui traversent l'ensemble de son travail plastique où on les retrouve sous diverses formes : économie industrielle des commodités, propagande, télécommunication, rapports sexuels, autoroutes...

Les paysages urbains qui apparaissent à partir de 1976 et dans lesquels il déploie sa vision cauchemardesque du trafic autoroutier inaugurent une nouvelle technique. Si les premiers exemples, tels que *Mon chéri* ou *Stadt* (1976), sont minutieusement dessinés et peints à la main, les suivants, tels que *Call me Jim* (1976) ou *Stadt am Meer* (1977), recourent à un collage d'éléments d'origines diverses – jouets, images de magazines, dessins, etc. – que Bayrle photographie et homogénéise dans des compositions parfaitement quadrillées en noir et blanc. Dans cette nouvelle série d'œuvres, la grille de la composition devient cartographie : elle est la représentation littérale du système de planification urbaine à l'ère moderne.

Si certaines œuvres sérigraphiques des années 1960 rappelaient nettement le travail de Warhol, que Bayrle cite comme l'une de ses références, ces villes se différencient fortement de l'esthétique colorée du Pop art. Leur mode de composition qui ressemble à un puzzle fait d'éléments modulaires répétés s'apparente davantage à des constructions minimalistes. On peut, par exemple, rapprocher le quadrillage strict

et la monochromie de certains paysages aux compositions au crayon d'Agnes Martin, ou encore, comme certains l'ont fait, comparer leur organisation modulaire aux compositions musicales sérielles que Steve Reich développe à la même époque⁶. Dans le même registre musical, les environnements monotones, machiniques et aliénants, de Bayrle rappellent l'univers du groupe allemand Kraftwerk, dont le disque *Autobahn*, sorti en 1974, inaugure une nouvelle musique électronique froide et robotique.

Autre différence importante avec les œuvres précédentes, la figure humaine a désormais disparu. Seuls des bus ou des voitures naviguent, comme téléguidés, à travers un réseau de routes ultra-rationalisé. Dans cet univers déshumanisé, l'unique visage qui apparaît dans une série de photocollages de 1976 est la figure de Illich Ramirez Sanchez alias Carlos Le Chacal, considéré par certains comme le terroriste le plus recherché de son temps, par d'autres comme un grand activiste de gauche. S'il fait la une mondiale en 1975 pour sa prise d'otages des membres de l'Organisation des Pays Exportateurs de Pétrole, Carlos est particulièrement connu en Allemagne où il est lié au groupement terroriste Rote Armee Fraktion (RAF), qui met le pays en état de crise à l'automne 1977. La

⁶ Stephanie Schreer, « Thomas Bayrle... Linear Paradoxes on a Small and on a Large Scale », in : *Thomas Bayrle*. Francfort : MMK Museum für Moderne Kunst ; Darmstadt : Jürgen Häusser Verlag, 1994.

combinaison d'une figure du terrorisme avec la structure de la grille urbaine n'est pas fortuite. Comme Chus Martinez l'a fait remarquer, le terrorisme entretient à cette époque une relation dialectique avec la « grid society » qu'elle définit comme « un ordre social et politique perçu comme oppressant la liberté individuelle et la différence⁷ ». Dans cette société hautement contrôlée, le terroriste doit, en vue de poursuivre son action, devenir intraçable. En d'autres termes, il doit tomber « off the grid » (hors de la grille), comme le dit l'expression anglaise pour qualifier ce qui est et fonctionne en dehors du système.

Quelques années plus tard, la figure humaine réapparaît dans l'œuvre de Bayrle à travers un procédé de *Rasterfahndung*. L'expression allemande, qu'on pourrait traduire en français par « profilage », désigne un processus de recherche à partir de bases de données, développé par la police criminelle fédérale allemande à la fin des années 1970 dans sa traque contre les membres de la RAF. Bayrle emprunte ce terme pour le titre d'un livre qu'il publie en 1980 et dont la succession des pages fonctionne comme un zoom. Le livre s'ouvre ainsi sur des taches noires qui, au fur et à mesure des pages, se transforment en foules de gens, se dissolvant elle-même progressivement en une trame de points. Dans *Rasterfahndung*, les formes s'avèrent donc transitoires – elles apparaissent et disparaissent selon un mouvement

potentiellement infini – et la grille est désormais une matrice de points qui composent l'image.

Pendant les années suivantes, Bayrle développe cette notion de mouvement. Dans un premier temps, il décide d'imprimer ses clichés photographiques à partir desquels il compose ses images, non plus sur du papier, mais sur du caoutchouc, qui peut ensuite être manuellement distendu de manière à déformer le motif imprimé. Ce procédé, qui nécessite l'aide de son épouse, d'amis et d'étudiants de la Städelschule où il enseigne depuis 1976, lui permet d'introduire des formes plus organiques dans ses compositions. Assistant à ces efforts laborieux, le mathématicien Stefan Mueck, élève dans la classe de Bayrle, se propose de développer un programme de distorsion d'images sur un ordinateur Atari afin de permettre à l'artiste d'obtenir des déformations similaires, sans devoir recourir à un long procédé manuel. En 1988, l'artiste s'essaie donc pour la première fois à la technologie digitale. Le diptyque *Canon meets Utamaro* et *Canon meets Sharaku* datant de cette année est exemplaire de l'usage des deux procédés et de la réflexion de l'artiste sur les moyens de (re)production. Chacune des œuvres dresse le portrait d'un maître de l'estampe japonaise du XVIII^e siècle et,

7 Chus Martinez, « The Means of the Method » in *Thomas Bayrle. I've a feeling we're not in Kansas anymore...* Barcelone : Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009, pp. 12-13.

dans les deux cas, le personnage est composé d'appareils photographiques de marque Canon produits en masse au Japon. Pourtant, le rendu de ces appareils trahit une technique de reproduction différente : *Utamaro* est fabriqué manuellement à travers le procédé de collage d'images obtenues par la déformation du morceau de caoutchouc imprimé, tandis que *Sharaku* est produit sur un ordinateur Atari grâce au programme informatique créé par Mueck.

Le mouvement que Bayrle a introduit *dans* ses images fixes aboutit logiquement à la production d'images qui sont mises *en* mouvement, autrement dit des animations. Les premières, *Auto* (1979/1980) et *Autobahn-kopf* [Tête d'autoroute] de 1988/1989 sont des animations filmées en 16 mm qui font encore appel à une technique manuelle minutieuse. Mais à partir de 1993, un autre élève à la Städelschule, l'artiste belge Kobe Matthys, fait découvrir à Bayrle les nouvelles possibilités de *mapping* sur les stations de travail produites à l'époque par la société américaine Silicon Graphics. Le programme informatique, qui fascine immédiatement l'artiste, lui permet de « mapper » des milliers de minuscules séquences vidéo à l'intérieur de visages ou de corps. En collaboration avec Matthys, il crée en 1993 sa première animation digitale. *Superstars* montre les visages de personnes qui regardent la télévision. Comme dans *Rasterfahndung*, un zoom s'avance sur elles jusqu'à

voir à l'intérieur des pores de leur peau, qui reflètent les scènes vues à l'écran. *Superstars* témoigne ainsi de la transformation des mass media en un système voyeuriste en boucle où tout et tout le monde est sans cesse observé par tout le monde.

L'apparition de formes organiques et d'une vision plongeante dans le corps humain fait référence à la biologie cellulaire et on retrouve ce leitmotiv dans plusieurs œuvres suivantes. La notion d'ADN est par exemple mise à profit dans les animations digitales *(B)alt* (1997) et *Dolly Animation* (1999). Dans la première, l'artiste apparaît en train de boire de la soupe et chaque cellule qui compose son corps est faite de séquences filmiques de son petit-fils qui accomplit un geste similaire. Dans la seconde, l'image du premier animal cloné est mise en relation avec celle d'un prêtre qui célèbre l'eucharistie. Bayrle entrecroise ainsi deux modèles antagonistes de création : le clonage et la transsubstantiation. À partir des années 2000, des sculptures faites d'autoroutes entrelacées reprennent également des motifs de cellules ou de bactéries, notamment la gigantesque installation *SARS Formation* (2005) qui reproduit la structure moléculaire du virus mortel SRAS (syndrome respiratoire aigu sévère).

Comme on l'a vu, l'approche systémique de Bayrle est nourrie de philosophie, de linguistique, de biologie,



mais aussi des théories du spécialiste en neurosciences de renommée internationale Wolf Singer qui dirige un laboratoire de recherche à Francfort. Singer, dont Bayrle est proche, s'intéresse au processus du «binding», à savoir comment le cerveau crée une image cohérente du monde à partir d'une multitude de stimuli traités en parallèle par différents organes de perception. Pour Singer, il n'y a pas d'«esprit» qui dirigerait les neurones. Au contraire, chaque cellule possède une certaine autonomie et son activité est couplée à celles des autres par des «coordinations dynamiques⁸». Bayrle souscrit à cette idée d'une liberté élémentaire et d'une décentralisation des fonctions. De la chaîne de production à la structure cellulaire, en passant par la cartographie urbaine et l'ordre social, la structure de la grille n'a jamais disparu du travail de l'artiste. Si l'inventivité technique de Bayrle invite à une vision rapprochée, qu'on pourrait qualifier de «centripète», de ses œuvres, les déformations que l'artiste a fait éprouver au motif de la grille lui ont permis d'épouser davantage les figures qu'elle enserme et de coller au plus près du réel, dont elle apparaît comme un simple fragment. L'univers de Bayrle se présente donc toujours comme une structure, à la fois idéologique et physique, au sein de laquelle tout est inextricablement lié. Dans cette trame, les possibilités de changement ou de liberté individuelle pourraient sembler minces. Pourtant le constat de Bayrle n'est pas désespéré. Pour l'artiste, l'infiniment petit n'est

pas submergé par l'infiniment grand. Au contraire, chaque cellule contient le tout dont elle fait partie, tel le code génétique. S'il existe donc bien des possibilités de changements, celles-ci ne sont pas à trouver dans les grandes idées ou les systèmes totalitaires, mais bien au niveau individuel.

Dans son essai, Krauss déplorait le manque de «développement» des carrières vouées à la grille, telles que celles de Mondrian ou d'Albers. Ayant établi la persistance de cette structure formelle, elle conclut que la grille pourrait même «servir de paradigme ou modèle à l'anti-développement, à l'anti-récit et à l'anti-histoire⁹». Si en 50 ans de carrière artistique, Bayrle a en effet développé un corpus d'œuvres extrêmement cohérent, virant à l'obsessionnel, où plusieurs thèmes, tels que la société de masse et de consommation, la propagande, la croyance religieuse, l'essor démesuré des villes et de leur trafic, reviennent sans cesse, l'inventivité technique dont l'artiste a continuellement fait preuve proscrit une vision anti-évolutive de son œuvre. Au contraire, comme ce parcours chronologique a tenté de le montrer, l'artiste a constamment repensé ses moyens de production de manière à créer des nouvelles formes qui lui

⁸ Pour une analyse développée du sujet, voir Christoph von der Malsburg, William A. Phillips & Wolf Singer (ed), *Dynamic Coordination in the Brain. From Neurons to Mind*, Cambridge: The MIT Press, 2010.

⁹ *Op cit.*, p. 176.

permettent d'appréhender la réalité toujours changeante. Malgré la récurrence des thèmes et des motifs, l'originalité technique de Bayrle suggère donc bien un développement, bien que non linéaire. Alliant développement et répétition, son œuvre semble s'être constituée sur la base d'une structure en spirale, qu'on pourrait rapprocher de celle de l'ADN, pour reprendre la métaphore génétique chère à l'artiste.



MARTA KUZMA

**DIE BUTTER
IST NICHT ALLE:
L'IMPULSION ANARCHIQUE
DANS LA CONCEPTION DU
TISSAGE DE THOMAS BAYRLE**



Thomas Bayrle est issu d'une génération d'artistes et d'activistes qui, au début des années 1960, sont conscients que l'Allemagne traverse une phase d'amnésie par rapport à son passé récent, perceptible dans le refus national de se confronter émotionnellement aux atrocités de l'Holocauste et dans le silence complice face à la réattribution de postes officiels à des membres du parti nazi. La persistance du national-socialisme dans les institutions allemandes d'après-guerre est traitée par Adorno dans *Que signifie : faire face au passé*, un essai paru en 1959 qui analyse la polémique latente d'une nation divisée : l'Ouest dressé contre son alter ego oriental, son antagoniste idéologique, afin de renforcer la dynamique de la différence et d'agiter la menace d'un réveil de l'histoire allemande. Alexander Kluge, réalisateur, avec qui Bayrle se sent en affinité, livre en 1961 sa réponse à cette amnésie avec *Brutalität in Stein*. Ce court-métrage poétique, de style documentaire, se penche sur la notion du passé tel qu'évoqué par des ruines architecturales : les vestiges de la période nazie, qui semblent témoigner silencieusement de l'héritage fasciste. La caméra arpente un labyrinthe de corridors déserts, guidant le spectateur d'un vide à l'autre, comme pour exprimer la monumentalité de la tragédie. Le film de Kluge marque le début d'une phase qui voit les réalisateurs et les artistes allemands remettre en question l'hypocrisie de l'élite politique, une phase qui correspond au renouveau d'une pensée critique enracinée dans l'École de Francfort

et les écrits d'Adorno, de Horkheimer et de Marcuse. Thomas Bayrle s'inspire de la pensée philosophique de Kluge, et du concept de coupure sur lequel Kluge fonde sa théorie du montage. Dans le travail de Kluge et de Bayrle, la façon dont divers fragments et éléments discordants entrent en relation est une stratégie esthétique conçue pour faire la lumière sur une continuité et une harmonie factices. Kluge s'est tourné vers le cinéma et Bayrle, lui, crée des sculptures, des peintures cinétiques et des impressions sérigraphiques qui s'inspirent du processus de tissage pour évoquer ce que l'artiste appelle « l'illusion de surface ». Son intérêt pour le tissage vient de son apprentissage dans une usine de textiles près de Stuttgart, où il était notamment chargé de rattacher les fils déchirés qui bloquaient les métiers à tisser Jacquard, des machines rythmiques, emphatiques et volumétriques. De cette expérience, Bayrle a tiré la matière et les paradigmes audibles et spatiaux qu'il reproduit pour produire des formes sonores. « À l'époque où je passais mon temps dans l'usine, jour après jour, heure après heure, je me suis moi-même laissé aspirer par cet enchevêtrement de chaînes et de trames. J'ai fondu, en quelque sorte. Oui – surtout quand j'étais fatigué, immergé dans le renforcement infini de millions de croisements dessus-dessous qui constitue n'importe quel tissu ¹ ». Ces deux

¹ Thomas Bayrle en conversation avec Lars Bang Larsen, *I've a Feeling We're Not in Kansas Anymore...* Barcelona : MACBA, 2009, p. 37.

années marquées par le rythme de l'usine, la rationalité, la discipline, ont contribué à l'articulation d'une œuvre qui transpose les unités paradigmatiques du processus de tissage et d'assemblage dans un tissu social qui relaie la définition que propose Kluge de l'objet d'art : un agrégat d'objets d'art.

Le souvenir de Bayrle de son expérience de travailleur subsumé par le processus de production reflète la dissolution du soi au fil du cycle de production dans son ensemble. C'est ce même cycle de production dans son ensemble, constitué par une énumération de cellules individuelles, qui imprègne l'œuvre de Bayrle d'une critique du capitalisme inspiré par les réflexions menées en 1927 par Ludwig Hilberseimer sur la cellule comme unité de base de l'organisation capitaliste. Dans son traité, l'architecte allemand définit la cellule comme un cadre de référence utopique, il en fait un élément fondamental de la chaîne de production continue et l'élément principal qui conditionne les dynamiques de l'ensemble. La cellule, en tant que structure de base du programme de production, est l'unité standard qui se dissout dans l'assemblage de la machine de production. Néanmoins, dans les années 1950, cette unité paradigmatique utopique, essentielle dans les grands projets du haut modernisme, est questionnée, notamment par les architectes, en raison de sa nature répressive. La critique d'après-guerre du «quotidien», initiée par des penseurs comme Henri

Lefebvre, contribue à créer une atmosphère de scepticisme envers le développement du capitalisme et l'idéologie de la modernisation. L'ancien idéal de cellule et de chaîne de production succombe à ce que Lefebvre comprend comme un déferlement d'appareils ménagers en plein essor de la consommation fordiste. La cellule en tant qu'élément constitutif, qui n'est plus une forme utopique mais une grille fétichisée, est ce qui contribue à une compréhension critique des «superformes» de Bayrle – des œuvres qui, examinées de près, révèlent des cellules pictogrammatiques dessinées manuellement afin que les produits évoquent des concepts abstraits de valeur d'échange et de travail abstrait.

Les stratégies matérialistes de Bayrle, si elles s'inspirent de systèmes et d'applications standardisés, transcendent ces infrastructures rationnelles pour produire une esthétique typographique et calligraphique enracinée dans un traitement imaginatif et expérimental de l'agencement et du graphisme. Bayrle a recours à ces stratégies lorsqu'il crée, avec Bernhard Jäger, la petite maison d'édition Gulliver Presse en 1960. Très proche de la scène de la poésie concrète, il publie les livres, lithographies, affiches et portfolios de divers artistes ; en 1965, il publie *Hosi-Anna*, de Ernst Jandl, un cycle de poèmes courts. Avec la composition et la poésie visuelle de Bayrle et de Jäger, cet ouvrage reçoit un bon accueil critique, notamment pour *Ottos mops*, qui devient



immédiatement un classique de la poésie sonore. Gulliver Presse coexiste avec d'autres maisons d'édition, comme Typos Verlag. Dirigée par Fritz Mons, Typos se concentre également sur des publications d'avant-garde, sur des approches novatrices du texte et de l'image, sur des publications dans lesquelles les procédés stylistiques constituent le collage. La poésie concrète renouvelle les pratiques de l'avant-garde du début des années 1920, déployant sa destruction de la syntaxe et ses répétitions mitraillantes pour défier la présence toujours plus affirmée des médias dans les années 1960. En tant que remise en question du développement des systèmes de production et de distribution standardisés, la dimension activiste de la poésie concrète amène Bayrle à adopter sa structure rhizomique et ses allitérations pour nourrir une pratique qui réagit aux conséquences de la culture industrielle. Ces collaborations, initiées au début de sa carrière, influencent également le rapport de Bayrle au rythme des mots, aux schémas répétitifs, aux allitérations visuelles, à l'unité et à la masse, ainsi qu'à l'intégration de cellules au sein de cellules au sein de cellules.

Les constructions agrégées de Bayrle d'unités individuelles et complètes, comme *Tassentasse* (1969) ou *56 Paar Schuhe* (1968) proposent une critique parodique de la prolifération de produits manufacturés pour la consommation de masse en tant que façon, pour le marché, d'imposer un statu quo. Bayrle se

distingue ainsi d'autres artistes d'Allemagne de l'Ouest qui explorent une critique du capitalisme et de la culture affirmative. Avec l'exposition tenue en 1963 dans un magasin de Düsseldorf, intitulée *Leben mit pop – eine Demonstration für Kapitalistische Realismus*, Richter, Polke, Fisher et d'autres forgent la notion de « réalisme capitaliste », en référence au « réalisme socialiste » prévalent dans les universités d'Allemagne de l'Est, cherchant à attirer l'attention sur les biens de consommation qui saturent la société. Bayrle, lui, s'efforce d'établir une coopération resserrée avec des groupes politiques, adhérant au pronostic de Marcuse selon lequel le marché de la consommation et le capitalisme ont « créé une seconde nature chez l'homme, qui le relie, libidinalement et agressivement, à la marchandise. Le besoin de posséder, de consommer, de manipuler, de renouveler constamment tous les gadgets, appareils, engins, machines de toutes sortes qui sont offerts et imposés aux gens, le besoin de les utiliser, au risque de se détruire soi-même, est devenu un besoin "biologique" »². C'est à cette période que Bayrle commence à produire ses machines cinétiques – des sculptures équipées de moteurs qui diffusent une sorte de valorisation propagandiste du produit et de la politique. En 1964, Bayrle crée *Mao (Mao und die Gymnasiasten)*,

² Herbert Marcuse, *An Essay on Liberation*. Boston : Beacon Press, 1969.

dépeignant l'icône communiste sur un fond pixelisé de gymnastes en grand appareil, qui évoque l'esthétique de masse de la chine maoïste. Il cherche les équivalences avec *Super Colgate* (1965) et *Ajax* (1966), présentant une sorte de convergence optique dans le traitement de l'opposition masse/unité qui est implicite à la fois dans l'esthétique de marché de l'Ouest et dans les mises en scène politiques de l'Est.

La relation de Bayrle au commercial se fonde sur une stratégie subversive consistant à imprégner sa pratique des règles rationnelles de la publicité, tout en cherchant à mettre en lumière les dessous exploités du commerce. La radicalité de la politique internationale des années 1960 transforme le rire provoqué par ses panneaux de papier peint sérigraphiés à têtes de vaches en une grimace satirique. La pratique de Bayrle, à travers une fétichisation de la matière, annihile la matière via une reproduction de l'image dans une mer d'abstraction. Bayrle & Kellerman (The Makers of Display), la petite imprimerie et agence de publicité de Bayrle, a eu des clients comme Ferrero et Pierre Cardin. Mais ces commandes ont permis une production destinée à des secteurs activistes radicaux. Bayrle et ses collègues ont pris au sérieux la « nouvelle sensibilité » de Marcuse, interprétant son propos comme une mise en garde : « le fétichisme du monde marchand, chaque jour plus dense, peut être détruit par les hommes et femmes qui ont déchiré le voile technologique et idéologique dissimulant

la réalité de la situation, recouvrant la rationalité démentielle de l'ensemble³ ». C'est à cette époque que Rudi Dutschke forme un collectif d'étudiants et d'intellectuels de gauche qui considèrent qu'en Allemagne de l'Ouest une véritable opposition à cette mentalité de marché toujours pénétrée de l'esprit nazi n'est plus possible au niveau parlementaire et que la seule alternative est d'essayer d'instaurer un changement via un processus ascendant. Lorsque, en 1968, Dutschke se fait tirer dessus par un extrémiste de droite, peintre en bâtiment, lors d'une mini-manifestation appelée « la bicyclette de Rudi », Bayrle se retire au sous-sol de son imprimerie et produit, avec Bernhard Jaeger et Uve Schmidt, une affiche répondant aux trois balles tirées sur Dutschke par le slogan « Ce n'est pas une intoxication au plomb qui tuera la révolution⁴ ». La pratique artistique de Bayrle se situe quelque part entre ces deux extrêmes. Mais elle est aussi ailleurs : une œuvre autonome qui imite l'ordre du monde tout en rejetant son influence ultime, qui assujettit l'individu au capitalisme collectif. À l'instar de Piranèse, Bayrle adhère au principe selon lequel les fragments sont les organismes hallucinatoires d'un ordre en décomposition, et les fragments du capitalisme extraits de la totalité de leur tentative de

3 Herbert Marcuse, *Counterrevolution and Revolt*. Boston : Beacon Press, 1972.

4 Voir Christine Mehring, « Mass Appeals : The Art of Thomas Bayrle », in : *Artforum International* (April 2007), p. 228.

message sont dans cet état de décomposition hallucinatoire que Bayrle transcrit dans des œuvres telles que *Stadt* (1967).

Bayrle met un terme à son engagement dans ces mouvements politiques lorsque ses contributions créatives sont limitées par l'inclination du parti pour la rhétorique et la propagande. Bayrle entre en relation avec le parti marxiste-léniniste en 1968 : son expérience d'ancien ouvrier d'usine lui permet de s'intégrer à un parti politique qui fait bon accueil à ses stratégies créatives quant à la transmission d'une construction visuelle déclamatoire mêlant graphisme, poésie concrète et constructions cacophoniques, le tout dans un cadre subtil, prudent. Cette collaboration, grâce à laquelle le parti s'attire de nouveaux électeurs dans le but d'impacter une nouvelle situation politique, est néanmoins de courte durée car les débats au sein du groupe deviennent trop orthodoxes pour Bayrle. « J'aurais dû m'en douter ! » dit-il. « Ils m'ont traité d'élément réactionnaire parce que j'ai peint des costumes maoïstes avec des cravates décadentes. Il est normal qu'un artiste ne se soumette pas à un dispositif aussi lourd, aussi inflexible. ⁵ » Bayrle explique que le parti qui, pour la plupart, et tout comme Mao, s'adressait à la masse des travailleurs, était aux antipodes de la RAF, d'inspiration anarchiste. Seuls quelques activistes du parti marxiste-léniniste avaient été ouvriers, pour la plupart c'étaient des étudiants de Marcuse,

d'Adorno, d'Horkheimer, considérant qu'il n'y avait plus aucune « possibilité légale » de changer la société. « Nous en avons assez, c'était compréhensible – il n'y avait aucune limite au cynisme. Aucune fin en vue pour l'escalade de la violence de la guerre du Vietnam, et la construction d'une immense machine, de plus en plus solide. Malgré l'esprit de Willy Brandt, en Allemagne, les réactionnaires conduisaient toujours la voiture du *Wirtschaftswunder* [le miracle économique]. Pour des raisons différentes qu'en Italie et en France, un besoin de radicalisation s'est affirmé relativement rapidement. ⁶ »

Bayrle, lui, était engagé auprès de la « masse ouvrière », et non auprès de la RAF et de son adhésion à la violence. « Ce qui était une sorte de jeu s'est transformé en une espèce de machine sartrienne », se souvient Bayrle. « Le premier marchand d'art avec qui j'avais été en contact, Helmut Pohl, a disparu un jour, pour réapparaître quelques mois plus tard, vêtu d'un costume chic, les cheveux courts, une arme à la main. » Il revient sur l'échec des deux groupes : le groupe adhérant au mouvement des ouvriers n'a jamais vraiment rejoint les ouvriers, et les activistes des classes privilégiées en lutte contre la bourgeoisie ont rejeté les moyens de transgression efficaces

⁵ « Why Now this How? Marta Kuzma in Conversation with Thomas Bayrle », *Lyon Biennial 2007: 00s-the History of a Decade that Has Not Yet Been Named*. Zurich : JRP/Ringier, 2007, p. 178.

⁶ « Why Now this How? Marta Kuzma in Conversation with Thomas Bayrle », p. 178.

enracinés dans l'anarchie⁷. Cette coopération politique aide Bayrle à développer des stratégies esthétiques permettant d'éviter «les messages trop évidents» et de créer «une construction pas nécessairement identifiée comme politique». Ce qui la rend d'autant plus difficile à annihiler. À la fin des années 1960, Bayrle, qui n'a cessé de prendre le pouls de la lutte radicale contre le capitalisme occidental, perçoit que la politique a acquis une dimension érotique qui va au-delà de la liberté sexuelle et qui transforme le sexe en arme. Le Berlin Kommune (K1) émerge en tant que mouvement radical contre la moralité sexuelle: il vise le démantèlement de la famille nucléaire, perçue comme une perpétuation de l'idéologie fasciste. Bayrle n'adhère pas à K1, mais il reconnaît la force politique du sexe. En 1970, Bayrle, en tant que membre de l'équipe de Günter Amendt, participe à la production de *SexFront*, un opuscule gauchiste largement distribué, publié par März Verlag, à Francfort, qui se présente comme un manuel d'éducation sexuelle pour adolescents. Son format BD fait qu'on lui accole l'étiquette de guide d'éducation sexuelle, bien qu'il s'agisse d'une publication appelant à un changement radical: «les jeunes de la classe prolétaire – les enfants des familles ouvrières – laissés en suspens. Chez eux, ils n'obtiennent pas de réponses aux questions qu'ils se posent. L'ignorance dans laquelle ils sont maintenus du fait de leur appartenance à une certaine classe se

transmet de génération en génération⁸». *SexFront* est un manifeste politique qui s'attache à démanteler ce que Marcuse décrit comme «la division technique du travail» qui «divise l'être humain lui-même en opérations et fonctions partielles, coordonnées par les coordinateurs du processus capitaliste» et transforme «l'être humain tout entier – intelligence et sens – en un objet d'administration, conçu pour produire et reproduire non seulement les objectifs mais aussi les valeurs et promesses du système, son paradis idéologique⁹».

L'œuvre de Bayrle, avec sa fétichisation de la trame sous-jacente, juxtapose des postures contre le rationnel dans une construction tissée comme une confluence de la cellule contre l'agrégat, de l'individu contre la masse, de la forme contre l'informe. La rationalité, dans le travail de Bayrle, est simplement un moment d'organisation, et non une rationalité qui gouverne le monde extérieur ou appelle à une expansion du monde marchand. Elle est conçue pour présenter ces marchandises comme des vestiges, des ornements, d'un univers révolu, obsolète. Dans la rencontre dystopique du rationnel et de l'irrationnel, Bayrle cherche une résonance à travers la dissonance de la forme matérielle cohérente, qu'il utilise pour célébrer toutes les possibilités inhérentes de

7 *Ibid.*

8 Gunther Amendt, *SexFront*. [Francfort]: März Verlag, 1970, p. 11.

9 Marcuse, *Counterrevolution and Revolt*.

chaos, d'interruption, de pulsions anarchiques. Son œuvre nous amène ainsi à parler de la résonance, de l'autonomie et de l'imagination que peut avoir une construction artistique. Et, en fin de compte, peut-être même nous parle-t-elle d'action politique.

« Comment définissez-vous la résistance, Thomas ? » Voici la réponse de l'artiste/enseignant/écrivain : « C'est quelque chose que l'on ne peut pas faire ouvertement sous peine d'être immédiatement détruit. Quelque chose qui ne peut pas être explicitement articulé. La résistance n'est peut-être plus ancrée dans l'art, c'est peut-être quelque chose qui reste à définir, qui va inévitablement réapparaître sous une nouvelle forme. Et quand elle apparaîtra, alors nous saurons. ¹⁰ » Et nous serons capables de définir cette catégorie.

¹⁰ « Why Now this How ? Marta Kuzma in Conversation with Thomas Bayrle », p. 178.



JÖRG HEISER

FRANKFURTER KREUZ

UNE CARTOGRAPHIE DES PISTES LOCALES QUI SILLONNENT L'ŒUVRE D'ENVERGURE MONDIALE DE THOMAS BAYRLE

[...] Je pense aux perspectives sur le Rhin, la voie de l'énergie [...] à la ville de Mayence, qui chante et rit [...], au temps et à l'énergie que la « qualité » ne cesse de consommer [...] nous sommes en Toscane en ce moment, en plein orage, admirant l'immense – monotone – mer grise [...] quelque chose que j'ai toujours vu venir, que j'ai ressenti jusque dans mes os avec les « œuvres grises », comme *Flugzeug* [...] « maudit texte ! » – s'il vous plaît, jurez et continuez à écrire [...]

Thomas Bayrle, e-mail à l'auteur, novembre 2012



Il se trouve que j'ai grandi dans la région Rhin-Main, dans la région du grand Francfort, dans la ville voisine de Mayence – une pure coïncidence, sans rapport direct avec la vie et l'œuvre de Thomas Bayrle. Mais j'aime à penser que, si son œuvre peut être perçue comme le reflet des flux nationaux et mondiaux de biens, de capitaux, de communication, de voyages, d'idéologies et d'iconographies pop, elle peut également être appréhendée par le prisme des conditions locales qui ont fait le Francfort d'après-guerre. Ou, pour être plus précis, le contexte propre à Francfort étant *lui-même*, avec ses spécificités, un reflet de ces facteurs nationaux et mondiaux, l'œuvre de Bayrle l'utilise comme moyen et comme vivier, comme sujet et comme matière. J'irais même jusqu'à dire que, depuis le milieu des années 1960, la région du grand Francfort – en dépit des nombreux voyages à l'étranger de l'artiste – constitue le laboratoire et le studio de Bayrle, une sorte de mécanisme de détection de l'actualité du monde, des progrès technologiques aux révolutions chinoises.

Il me semble pertinent de mentionner les éléments et événements qui ont marqué ce « studio » au fil des décennies afin d'établir une cartographie des facteurs sociaux, politiques et économiques qui sont reflétés dans les œuvres de Bayrle – tout au moins certains d'entre eux, sur lesquels je souhaite revenir dans cet article : l'héritage intellectuel de la ville de Goethe et de Schopenhauer... les vols au

départ de l'aéroport de Francfort... l'échangeur de la Frankfurter Kreuz, pensé par les Nazis mais achevé en 1957, qui est aujourd'hui le tronçon d'autoroute le plus emprunté en Europe, avec 320 000 voitures par jour... en 1958, Rosemarie Nitribitt, prostituée de luxe, traverse Francfort (certains quartiers en ruines depuis la Seconde Guerre mondiale, d'autres reconstruits avec des structures modernistes) dans sa Mercedes noire 190 SL avant de retrouver ses clients, puissants et célèbres, dans un appartement situé en face des bureaux du journal *Rundschau* – jusqu'à son assassinat, une affaire non résolue, devenue l'un des événements les plus médiatisés dans l'Allemagne de l'Ouest d'après-guerre... dix ans plus tard, un faux timbre à la mémoire de Nitribitt – une image obscène avec des jambes écartées en collant résille et un couteau, en vert et rouge – circule en Allemagne... Andreas Baader et Gudrun Ensslin, la nuit du 2 avril 1968, incendient deux magasins de la rue Zeil, l'une des rues les plus passantes et célèbres de toute l'Allemagne depuis la fin du dix-neuvième siècle... le 12 avril 1968, le lendemain de la tentative d'assassinat de Rudi Dutschke, leader de la contestation étudiante, des étudiants manifestent devant une imprimerie sur Mainzer Straße, essayant d'empêcher la publication du tabloïde de droite *Bild*, qu'ils considèrent comme responsable de l'agitation anti-étudiante qui a mené à la tentative d'assassinat de Rudi Dutschke... Hans-Jürgen Krahl (leader étudiant), Angela Davis



(activiste proche des Black Panthers), Alexander Kluge (réalisateur) et Bazon Brock (éminent critique d'art) étudient avec Theodor W. Adorno à l'Institut de recherche sociale... les agences de publicité de Francfort collaborent avec des artistes – de Thomas Bayrle à Peter Roehr au futur galeriste Paul Maenz – dans les années 1960... le *Petit livre rouge* de Mao en vente dans les stands de livres de l'université... à partir des années 1970, les banques sont de plus en plus nombreuses à faire construire des gratte-ciel, et le profil urbain de Francfort se distingue de celui de la majorité des villes européennes... les travailleurs pendulaires qui regagnent chaque soir leur banlieue terne... les manifestations du mouvement environnemental contre Startbahn West, une piste de l'aéroport de Francfort vouée à couper à travers la forêt, nombreuses entre 1980 et 1987, jusqu'à ce que deux policiers soient tués dans une fusillade et que le mouvement se dissolve... pendant la guerre froide: de nombreuses bases de l'armée américaine, avec des tanks, des hélicoptères, des avions de combat, mais aussi les clubs de rock des G.I. et la radio des forces américaines; après 1989, la région de Francfort reste une zone militaire stratégique pour les guerres américaines au Moyen-Orient... fin des années 1980/début des années 1990: l'avènement d'une avant-garde de renommée internationale, des musiciens techno et pop de Francfort – Ensemble Moderne (formé en 1980), le label Mille Plateaux d'Achim

Szepanski, le célèbre DJ Sven Väth, Snap! (producteurs d'Eurodance)... les tableaux de Bosch et de Bruegel, *Le Géographe* de Vermeer au musée Städel sur le Main, juste à côté de la Städeschule où Bayrle a longtemps enseigné... les machines et les usines, comme l'immense usine Opel à Rüsselsheim... les vignobles à l'ouest de la ville, leurs rangées de vignes impeccables, entre fleuve et autoroute...

J'ai étudié la philosophie à Francfort au début des années 1990, et c'est à peu près à cette époque-là que j'ai découvert le nom et le travail, de Thomas Bayrle. Ses œuvres m'ont plu, ce mélange de sensibilité pop et d'anticipation analogique du numérique, cette manière de pressentir la pixellisation et l'imagerie numérique composite – des centaines ou des milliers de petites images formant une grande image iconique. Quand j'ai vu l'affiche du film *The Truman Show* en 1998, avec le visage de Jim Carrey fait de milliers de petites scènes de la vie de son personnage (lui-même la star, sans le savoir, du spectacle de sa propre vie), je me suis dit: oui, Bayrle a fait ça sans ordinateur avant que quiconque imagine faire ça *avec* un ordinateur.

Mais la portée de son œuvre ne m'est apparue clairement que plus tard, en partie à travers le travail de certains de ses étudiants, notamment Michael Beutler et Sean Snyder, qui ont préservé l'esprit de sa philosophie de reproduction sérielle, de circulation et de permutation. Beutler a réalisé des machines



qui produisent des sculptures, de simples rouages qui mécanisent et standardisent la production de séries de volumes minimalistes qui défient les lois du minimalisme (elles sont trop étranges, excentriques, pour rentrer dans cette catégorie), et Snyder a produit une œuvre vaste et documentée sur la circulation de l'information à travers le monde – comment, par exemple, les images sont-elles introduites dans le flux médiatique et progressivement transformées, des clichés de soldats américains en Irak aux photographies des chaussures à semelles compensées de l'ancien leader nord-coréen Kim-Jong Il.

Bien que chaque artiste ait son approche propre, on y retrouve la trace d'une ou deux leçons reçues de leur professeur à la Städeschule. Snyder a embrassé la passion de Bayrle pour les flux de capitaux et d'images menant de l'obscurité à l'abondance mondiale, et les explorations formelle/processuelle/sculpturale de Beutler reflètent l'influence de Bayrle. Les différences entre leur travail, et entre leur façon de recevoir cette influence, permettent de distinguer deux facteurs essentiels qui sont propres à l'œuvre de Bayrle : sa résonance avec la constitution même de la région Rhin-Main, qui impacte une évolution historique et mondiale plus vaste, et dont j'ai moi-même fait l'expérience, et sa richesse en termes de thèmes et de techniques, entrelacés comme les fils des textiles fabriqués par l'artiste lors de son apprentissage de tisserand dans les années 1950.

Bayrle travaillait sur des machines Jacquard – Joseph Marie Jacquard (1752-1834) a inventé un mécanisme permettant l'automatisation de la production d'un nombre potentiellement illimité de motifs à tisser. Les opérations permises par les cartes perforées du métier à tisser Jacquard ont depuis été identifiées comme prototypes pour les opérations algorithmiques effectuées par les ordinateurs. Si le métier à tisser programmable de Jacquard préfigure l'ordinateur, l'iconographie de Bayrle préfigure l'avènement de la production visuelle numérisée.

FLUGZEUG

Flugzeug [Avion, 1984], œuvre monumentale – exposée l'an dernier à Kassel dans l'espace central de dOCUMENTA (13), Documenta Halle – a initialement été produite en 1984 pour l'exposition *Von Hier Aus* [D'ici] de Kasper König à Düsseldorf, événement historique qui rassemble la quasi-totalité des œuvres produites en Allemagne de l'Ouest à l'époque. Chargé de concevoir une exposition sur l'art en Allemagne de l'Ouest, König, aidé de l'architecte Hermann Czech, crée une sorte de ville que les artistes peuvent « remplir » de maisons, rues et places imaginaires, évitant, grâce à cette structure ouverte, une perspective trop nationaliste. La contribution de Bayrle reflète cet état d'esprit, dans la mesure où elle se soustrait à l'iconographie symbolique fermée qu'incarnent généralement les œuvres qui se prêtent



à une interprétation traditionnelle, par trop littérale, du travail de l'artiste et de son identité nationale. L'œuvre de Bayrle est néanmoins porteuse d'une réflexion sur la situation de l'Allemagne, et du monde.

En 1980, Lufthansa commande une œuvre à Bayrle, et il crée *Flugzeug aus Flugzeugen* [Avion fait d'avions], une impression sérigraphique représentant un avion civil, composé de 760 avions plus petits, qui se détache sur un ciel lui-même constitué d'environ 1200 avions. Ici, comme dans de nombreuses œuvres, Bayrle utilise des reproductions miniatures d'une même image pour former une grande icône – la grande image est parfois une représentation de la petite (c'est le cas de l'avion), parfois la représentation d'autre chose (comme le Staline composé de moustaches). Je reviendrai sur d'autres exemples, concentrons-nous pour l'instant sur *Flugzeug aus Flugzeugen*. Cette œuvre, créée en 1980, a fourni une trame pour *Flugzeug* qui reprend le même principe, le transposant d'une échelle modeste à une échelle monumentale. Il n'y a plus 2000 avions mais un million d'avions. L'œuvre fait huit mètres de haut et douze mètres de large, elle comprend 62 panneaux. Comme la mer grise de l'hiver toscan, cet avion devient sublime – non le sublime wagnérien d'un sentiment sophistiqué, complexe, mais, du fait de la simple démultiplication de la machine, un sublime banal, *monotone*. Ici, la quantité, spectaculaire, atteint un point de basculement, qui voit le

quantitatif devenir qualitatif. Ou, pour citer Bayrle : « la quantité pure comme qualité¹ ». Le joli devient obsédant.

La couleur grise, la monumentalité et la sérialité de ce gros avion correspondent à l'aéroport de Francfort. Le plus fréquenté d'Allemagne, le troisième plus fréquenté d'Europe et le neuvième plus fréquenté du monde, il est la scène d'une infinie chorégraphie : décollages et atterrissages, passagers au départ, à l'arrivée, cargaisons à charger, à décharger. À partir des années 1980, l'aéroport de Francfort est l'un des chevaux de bataille les plus importants du mouvement environnementaliste allemand, qui gagne en puissance et en organisation pendant la guerre froide. Le parti vert est créé en 1980, l'année des premières protestations contre Startbahn West, les contestataires construisant des huttes en bois dans la forêt condamnée à céder la place à une piste de 4 km. En 1981, certaines manifestations rassemblent jusqu'à 120 000 personnes, l'aéroport et l'autoroute sont occupés par des manifestants et plusieurs villes de la région Rhin-Main sont bloquées pendant des jours, voire des semaines. Il est difficile aujourd'hui d'imaginer une telle ferveur contre une simple piste d'aéroport. À l'époque, les motifs étaient divers : certains protestaient pour des raisons

¹ Voir « Planes, Trains, Automobiles », une conversation entre Kasper König et Thomas Bayrle, in : *Artforum International* vol. 40 (Été 2002), p. 139.

environnementales, d'autres pour des raisons politiques – un contingent de manifestants craignait que cette piste soit essentiellement mise au service des forces de l'OTAN. Bayrle, conscient de ces événements, s'en est probablement inspiré, peut-être inconsciemment, pour créer *Flugzeug*.

Cette œuvre présente une autre caractéristique essentielle : le basculement entre les perspectives micro et macro (il se trouve que l'entreprise pour laquelle Bayrle travaillait comme tisserand s'appelait Mikro Makro). Cette imposante structure composée de minuscules éléments semble refléter la façon dont la technologie visuelle contemporaine – de Google Maps aux GPS, des endoscopes aux appareils photos des téléphones portables – nous a accoutumés à une stratification et à une fragmentation constantes des dimensions et des perspectives, à un basculement permanent de l'une à l'autre : des vues panoramiques aux éléments microscopiques, du virtuel au réel, une sorte d'œil technologique désorbité ne cesse de zoomer et dé-zoomer, se perdant dans les détails avant de revenir à une vision aérienne. Il est frappant de constater que Bayrle a su créer le reflet artistique de ce type d'effets de perception avant même que cette technologie ne devienne répandue – avant même qu'elle n'existe. À l'instar de Marshall McLuhan, Thomas Bayrle semble doté d'une sensibilité particulièrement aiguë aux potentialités technologiques vers lesquelles la société contemporaine

est portée. Dans le cas de Bayrle, cela s'exprime bien sûr non en mots mais en images.

FUN, FUN, FUN AUF DER AUTOBAHN

Le tableau *Stadt* [Ville, 1976] est une ode au gris antérieure à *Flugzeug*, avec des moyens et des motifs différents. Des tours et des immeubles modernistes sont encadrés par des autoroutes rectilignes à plusieurs voies qui quadrillent la ville, découpée en rectangles empilés les uns sur les autres – on les contemple depuis un point de vue panoramique si bien qu'ils apparaissent comme des losanges, des autoroutes surmontant des voies ferrées qui elles-mêmes surmontent d'autres autoroutes, et ainsi de suite. Trains, voitures et camions circulent sur ces voies comme les perles d'un collier, pas un seul véhicule n'est en train de dépasser, il n'y a pas une seule bretelle d'autoroute, pas un seul aiguillage, rien ne vient perturber la régularité du dessin. Il n'y a évidemment aucun parc, aucun arbre, aucun piéton. Circulation et immeubles s'entrecroisent comme les fils d'un tapis piranésien. Est-ce la vision dystopique d'une civilisation qui est parvenue à éradiquer la nature et à transformer les êtres humains en fantômes invisibles repliés dans leurs voitures et leurs bureaux ? Non, je ne pense pas. Il paraît un peu simpliste de réduire cette image à une adaptation naïve, littérale, de la critique de la réalité architecturale urbaine d'après-guerre avancée par Alexander



Mitscherlich dans *Die Unwirtlichkeit unserer Städte* [L'inhospitalité de nos villes, 1965], un ouvrage influent. Mitscherlich – professeur de psychologie à l'université de Francfort de 1966 à 1973 – critique, dans l'esprit de Jane Jacobs, l'érosion de la conception de la ville comme tissu social sous la pression d'un urbanisme technocratique et commercial. En signe de protestation contre leur propre désir bourgeois de posséder une maison de banlieue, Mitscherlich et son épouse, la célèbre psychanalyste Margarete Mitscherlich-Nielsen, emménagent dans un immeuble de dix-neuf étages à Frankfurt Höchst, un quartier dominé par les usines chimiques du groupe Höscht. De même, la toile de Bayrle reflète la critique de l'inhospitalité urbaine via une intensification grotesque de sa principale caractéristique – l'éradication des liens sociaux et de la nature – tout en révélant une fascination étrange pour l'aspect « inhumain », inorganique de l'ensemble, la machinerie fonctionnelle paraissant capable de se passer de toute intervention humaine.

Cette fascination témoigne d'un siècle allemand de visions ambitieuses et de crimes innommables contre l'humanité, de construction et d'annihilation : l'horizon urbain de *Metropolis* (1927) de Fritz Lang, avec ses gratte-ciel en tour de Babel et ses autoponts superposés, inspiré par le rêve de Le Corbusier, en 1924, d'une « Cité radieuse », purifiée, purgée de toutes les histoires de constructions incontrôlées et

« organiques », avec une circulation piétonne strictement séparée de la circulation routière ; le totalitarisme architectural des Nazis, notamment le complexe de 4,5 km de long de Prora, sur la mer Baltique (dans *Strand* [Plage, 1982] et *Stadt am Meer* (1977), Bayrle propose une vision panoramique de stations balnéaires empreintes de mégalomanie dans un monde postmoderne), ou le colossal *Reichsparteitagsgelände* d'Albert Speer, conçu pour accueillir les congrès annuels du parti – dans le même temps, des trains sillonnent le Continent, orchestrant l'élimination des Juifs et d'autres groupes stigmatisés d'Europe ; le bombardement intensif de l'Allemagne à la fin de la Seconde Guerre mondiale, qui a détruit le centre-ville historique de Francfort et d'Offenbach et a quasiment rasé Mayence et Darmstadt. Puis après la guerre, dans le sillage du plan Marshall, l'Allemagne de l'Ouest qui renaît de ses cendres : le *Wirtschaftswunder*, ou miracle économique, qui permet la construction de nouvelles villes de banlieue, d'autoroutes et de carrefours qui remplacent ou traversent d'anciennes petites villes dotées de petites rues. Ironie de l'histoire, ce bombardement intensif a donc pavé la voie au rêve des urbanistes modernes : un flux de trafic ininterrompu, témoignant à la fois de la proverbiale efficacité allemande et de la réussite allemande, incarnée par la voiture. On retrouve cette ironie dans les dessins de *Stadt* réalisés par Bayrle depuis 1975, tout comme la sensation que quelque



chose de refoulé est tapi sous le quadrillage des voies ferrées et des rues, sorte de gaze grise recouvrant la blessure sombre d'un passé très récent.

Bayrle ne cesse de revenir à l'image de l'auto-route. Le cycle *Fuge* [Fugue, 1976], développe encore davantage le principe de *Stadt*, faisant disparaître les immeubles pour ne conserver que les losanges formés par les autoroutes et les voies ferrées, évoquant le maillage d'un bas de nylon (Bayrle décrit la ville de Tokyo comme « les segments amplifiés d'un tissu conjonctif »²) ou le principe des contrepoints imitatifs, inscrits dans une métrique précise, des *Fugues* de Bach.

Souvenons-nous que Bayrle ne cherche pas à énoncer une critique simpliste de la civilisation (présentant toute forme de technologie comme hostile à la vie, ou du moins à la vraie vie, etc.), mais à saisir l'impact des machines sur la perception. Son film en 16 mm réalisé avec Stefan Seibert, *Autobahn-Kopf* [Tête d'autoroute, 1988-89], projeté dans le cadre de dOCUMENTA (13) et à la Biennale de Berlin en 2006, rend cela presque douloureusement palpable : l'image animée d'une tête arcimboldienne composée uniquement de films de voitures passant sur l'autoroute tourne en boucle.

Cette œuvre, avec son flux incessant de voitures, me rappelle Bayrle expliquant que, lors de son apprentissage de tisserand, le grincement monotone des machines – un son tout sauf subtil, un son puissant,

continu – avait un effet saisissant sur son appareil perceptif : « Je tombais en transe chaque jour, quand je passais huit heures [à entendre] deng-deng-deng-deng-deng. En début de journée, avec quatre-vingt-dix machines dans la même pièce, je me retrouvais à moitié endormi³ ». Deng-deng-deng-deng-deng : le mantra, le mantra techno. Francfort devient, dans les années 1980, le haut lieu européen de la musique techno (et de la trance), avec des D.J. stars comme Sven Väth – peut-on réellement parler de coïncidence ? Le mantra techno semble tissé dans l'étoffe même de l'alliance propre à cette région entre l'industrie et les machines, la culture pop américaine (présente à travers le réseau des Forces américaines), les voitures, les avions, les bâtiments. Dorian Gray, l'une des plus grosses boîtes de nuit allemandes, où résonnait de l'électro (EBM, House, etc.) depuis 1984, était attenante à l'aéroport de Francfort. Le rythme de ces machines a marqué la musique, ainsi que l'œuvre visuelle de Bayrle – notamment *Autobahn-Kopf*, une animation complexe dont la réalisation est ainsi décrite par Bayrle :

- Filmer un tronçon d'autoroute avec une caméra 35 mm
- Sélectionner des séquences du film et en faire une boucle

² « Planes, Trains, Automobiles », p. 141.

³ Thomas Bayrle, « 40 Years of Chinese Rock'n'Roll », in : *ISERHOLM: The Dornbracht Culture Projects*, vol. 2 (Février 2006), p. 61.

- Réaliser des planches contact de différents cadrages sur du papier photographique
- Réaliser les plaques d'impression de 89 de ces photographies
- Les imprimer sur du latex
- Utiliser une caméra pour photographier une tête noircie sur laquelle des lignes blanches sont collées
- Sélectionner trois morceaux qui, rassemblés, forment une séquence fluide
- Les agrandir sur papier photo et tracer des marques sur différentes images
- Agrandir ces marques en quatre formats différents avec une photocopieuse
- À partir de ces agrandissements, dessiner sur un film transparent des zones qui correspondent à l'impression sur latex
- Utiliser la photocopieuse pour reproduire les images en latex sur les zones intérieures
- Découper les images reproduites et les coller sur les collages
- Photographier chaque collage trois fois sur un film en 16 mm
- 490 impressions = 1470 séquences d'environ 1 mn
- Réassembler le tout en une boucle 4

Il est remarquable que Bayrle et Seibert fournissent ainsi un manuel technique du processus de production, et que ce processus semble certes complexe,

mais surtout novateur. Ce travail est le précurseur de l'animation par ordinateur, du plan séquence, avec des moyens analogiques. Cela m'évoque les pionniers de la musique électronique à Düsseldorf, Kraftwerk, qui ont plus ou moins adapté voire inventé leurs propres instruments afin de créer les sons et les rythmes recherchés (notamment l'une des premières batteries électroniques), et qui ont écrit des chansons comme *Trans Europe Express* et *Autobahn*.

POP ART GRIS

Dans les années 1960, le paysage artistique allemand était dominé par Düsseldorf et Cologne, avec quelques exceptions : Baselitz et Schönebeck à Berlin, Gruppe Spur à Munich. Mais, avec Düsseldorf, Francfort est la seule ville où des œuvres pop de tournure allemande ont été créées. À Düsseldorf, Sigmar Polke, Gerhard Richter, Konrad Lueg et Manfred Kuttner ont chacun leur propre approche. Les pois plus ou moins gros de Polke, espacés à intervalles réguliers, qui composent des images en reprographie, s'ils sont comparables à l'usage que fait Roy Lichtenstein des points Benday, orientent cette technique non vers l'imaginaire aux couleurs vives de la BD, mais vers la réalité beige et grise de la vie des petits bourgeois allemands – vers les saucisses et la décoration d'intérieur.

4 <http://www.medienkunstnetz.de/works/autobahn-kopf/>
[consulté le 31 janvier 2013]

De même, les motifs des toiles de Gerhard Richter, empruntés aux tabloïdes et aux bulletins d'information – une publicité pour un séchoir pliable (1962), des bombardiers alliés approchant les villes allemandes (1963) – sont soit plus ternes soit plus spectaculaires que la série *Désastre* d'Andy Warhol, ils n'ont rien à voir avec la glamourisation du banal (soupe de tomate, bouteilles de Coca-Cola) ou la banalisation du glamour (Marilyn, Elvis). Le pop art allemand est différent du pop art américain : davantage porté vers les structures et les séquences que vers les surfaces et les lumières scintillantes. Il en va de même à Francfort. Charlotte Posenenske crée des structures modulaires pop minimalistes qui reprennent l'esthétique ordinaire des tuyaux de climatisation, et Peter Roehr utilise les publicités télévisuelles – par exemple pour une lessive –, qu'il transforme en une brève boucle infinie, initiant les techniques du sampling, devenues incontournables en musique vingt ans plus tard, et identifiant une caractéristique propre au pop art allemand, qui le distingue du pop art américain et britannique : la conviction qu'il faut rejeter le concept même du populaire, des masses, profondément contaminé en Allemagne par l'idéologie nazie du *Volk*, les manifestations et rassemblements populaires, l'antisémitisme comme idéologie de masse. Dans l'éternelle répétition conçue par Roehr, le ravissement d'une femme au foyer devant sa lessive parfaite se transforme en une obsession

pathologique, celle du nettoyage, de l'élimination des traces d'un passé dérangeant.

Chez Bayrle, les choses sont légèrement plus compliquées. Finalement, il représente peut-être la quintessence de ce que l'on peut appeler le pop art gris allemand, reflétant la réalité banale et troublante de la culture de masse, avec son flux infini de voitures, de biens de consommation, de barres d'immeubles, ainsi que les ombres grises du totalitarisme, jusqu'à l'image même de l'autoroute, marquée par les Volkswagens et les tanks d'Hitler. Les nombreuses sculptures d'autoroutes de Bayrle, qui s'enroulent en superstructures, évoquant un tapis, un tricot, un grillage, expriment cela tout en marquant une distanciation à l'égard de l'idée de masse, de destruction, et une inclination pour la légèreté et la flexibilité – ainsi le son monotone et perturbant des métiers à tisser Jacquard a-t-il conduit le jeune Bayrle à entendre de la musique et à distinguer des horizons urbains piranésiens dans les étoffes produites.

SEX AND THE CITY

Mais, si l'on remonte au milieu des années 1960, on voit que le gris de Bayrle est né d'un jaillissement technicolor. Après avoir réalisé un travail de nature commerciale pour une agence publicitaire, il construit une grande sculpture à base de pots de Glücksklee, une grande marque de crème à café : les petites boîtes forment une immense boîte



(*Glückskleedose*, 1969). Il crée un portrait de femme sérigraphié – qui rappelle un peu la *Marilyn* aux cheveux jaunes de Warhol – à partir de petites têtes de vache (le logo d'une célèbre marque de fromage fondu, La vache qui rit). Il s'empare des symboles de la vie de la petite bourgeoisie allemande – la petite satisfaction procurée par une Glücksklee dans son café, par une portion de Vache qui rit – et les traite comme s'ils étaient aussi glamour que les bouteilles et les canettes de Warhol. Mais, ce faisant, il expose le bas-ventre « moisi » de la vie confortable du *Wirtschaftswunder*: le vague sentiment, exprimé par le mouvement étudiant, qu'en Allemagne la banalité et le confort recouvrent quelque chose, qu'ils sont hantés par la répression et l'ignorance.

Certaines des affiches sérigraphiées de Bayrle présentent des images sexy reflétant la révolution sexuelle des étudiants, en 1968 il dessine une série d'imperméables transparents pour femmes, imprimés de ses motifs sériels : chaussures, tasses, vaches. *Jacke wie Hose* (1970) représente un homme et une femme en train de se dévêtir, se reflétant à perte de vue dans l'infini. Bayrle a également créé des illustrations pour le livre de Günter Amendt, étudiant activiste, *SexFront* (1970), conçu pour permettre aux adolescents d'accéder à des informations sur la sexualité présentées de façon informelle, sans inhibitions. On voit Günter Amendt (qui se trouve être homosexuel) dans une photographie de presse prise

le 12 avril 1968, le lendemain de la tentative d'assassinat de Rudi Dutschke : il porte un jean et une veste blancs, ses manches sont retroussées et ses mains ballantes – étrangement plus puissantes, dans leur vulnérabilité flamboyante, que si elles avaient adopté une posture d'agressivité musclée –, il marche seul devant 2000 manifestants sur Mainzer Straße, à Francfort. Sur cette image, la façon dont Amendt se comporte, en pleine ébullition politique, exprime un désir (sexuel) et une élégance (bohémienne), que l'on retrouve dans le travail produit par Bayrle à cette période, qu'il s'agisse d'imperméables transparents, de couples nus ou d'images de Mao. En 1966, Bayrle crée une boîte fixée à un mur sur laquelle, grâce à un moteur électrique, une étoile rouge se transforme en portrait du président, encadré par des rangées d'hommes en costume-cravate. La simple juxtaposition de cravates et d'une représentation de Mao a déplu aux maoïstes locaux, la cravate étant un symbole de l'exploiteur capitaliste. Bayrle était peut-être, comme de nombreux étudiants gauchistes à l'époque, naïf, ignorant, ou simplement mal informé quant aux atrocités commises au nom de la révolution culturelle de Mao. Il est néanmoins frappant de constater que Bayrle semble très vite percevoir non seulement les différences mais aussi les ressemblances troublantes entre les systèmes communiste et capitaliste – les rouages de la mobilisation de masse, la « pixellisation » du micro-individu dans un

processus automatisé de macro-production.

Dans *The Shape of Time*, publié en 1932, George Kubler, historien de l'art, propose – sur une base linguistique et anthropologique – de remplacer la catégorie du style, prédominante en histoire de l'art, par une notion plus flexible de séquences et d'évolution perpétuelle au fil du temps. Son argumentation l'amène à aborder la question des « antétypes et des dérivatifs, des originaux et des copies, des transformations et des variantes », et il affirme que ces phénomènes sériels, loin de diminuer l'appréciation de l'œuvre d'art, la renforcent : « le continuum des efforts connectés rend une œuvre plus appréciable et plus intelligible qu'elle ne l'est dans l'isolement⁵ ». Cette appréciation du « non-original » questionne la critique américaine, des nouveaux critiques des années 1930, intéressés exclusivement par l'œuvre singulière, « sans prise en compte de son contexte historique ou biographique⁶ », à l'accent greenbergien placé sur la spécificité du médium. Kubler ne questionne pas ces courants ou tendances en invoquant des interprétations biographiques ou purement sociologiques – passablement désuètes –, mais en prenant en considération séquençage et sérialité, des facteurs capables de rendre le concept de l'œuvre unique poreux, évanescent. Chez Bayrle, biographie et situation sociale sont également affectées par une certaine porosité : elles sont toutes deux tissées dans la même étoffe, et partagées avec beaucoup d'autres,

qu'il s'agisse d'activistes de 1968, d'étudiants de la Städelschule ou de la vieille dame qui, attablée au salon de thé du coin, verse de la crème Glücksklee dans sa tasse de café.

L'approche artistique de Bayrle rend l'argument de Kubler applicable non seulement comme méthode d'interprétation de son œuvre, mais comme méthode de production de son œuvre. Tout comme Bayrle ne cesse de revenir à certains motifs, qu'il reproduit, décline et revigore continuellement, je ne cesse de revenir à une œuvre créée en 2000, *Holz Relief Stadt (Philip Johnson)*, qui, à mes yeux, rassemble tous ces éléments. Reproduction et déclinaison, sculpture et image, 3D et 2D, ville et individu, icône et structure, cartographie et amoncellement. C'est une grande maquette en bois, la maquette d'une ville, une sorte de mélange entre la vision corbuséenne de la ville contemporaine, un archipel d'îles artificielles dans la veine du métabolisme japonais, et l'une des nouvelles mégacités chinoises, par exemple Shenzhen. Juste à côté de la maquette se trouve la boîte qui a servi à la transporter, dans laquelle les panneaux carrés qui composent la maquette peuvent être glissés comme des grilles dans un four. Un portrait en pointillés de l'architecte Philip Johnson est épinglé sur un côté de la boîte. En observant ces points, on distingue

5 George Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*. New Haven and London: Yale University Press, 2008, p. 40–41.

6 Kubler, *The Shape of Time*, p. 40–41.

soudain le plan de la ville : les bâtiments respectent le quadrillage des points du portrait, plus ils sont gros ou foncés, plus les bâtiments comptent d'étages de bois (Bayrle semble d'ailleurs se faire ici le précurseur d'une autre technologie : l'impression en 3D). Ce qui s'apparente au « centre-ville » des tours de cette ville imaginaire est simplement la représentation des lunettes emblématiques de Johnson, rondes à monture noire. Partout, la micro-échelle des points imprimés devient la macrostructure des bâtiments, le visage se transforme en ville, la ville en visage... deng-deng-deng-deng-deng-deng.



THOMAS BAYRLE

LETTRES DE SAN FRANCISCO AU *FRANKFURTER* *RUNDSCHAU*

Ceci est une sélection des lettres que Thomas Bayrle a envoyées à son journal local, le *Frankfurter Rundschau*, durant un voyage sur la Côte Ouest en 1980-81 ; elles ont été publiées en deux lots le 15 novembre 1980 et le 21 février 1981. C'est la première fois qu'elles paraissent en français.



1^{ER} SEPTEMBRE

Au début, on se dit : finalement tout est comme chez nous, sauf qu'il y en a beaucoup plus. C'est le piège dans lequel ne manqueront pas de tomber ceux qui ignorent que la surabondance d'une même chose produit quelque chose de complètement différent. Et puis il y a les ficelles du pouvoir qui traversent la totalité de cette structure gigantesque comme des champs magnétiques avec un bourdonnement continu. Ici, l'omnipotence des réseaux téléphoniques et télévisuels est sans comparaison avec les autres pays. Le premier coup de fil passé vous emporte – du point de vue technique aussi bien que psychologique – dans une vague d'angoisse et de ravissement. Tout de suite, vous êtes électroniquement partout avec ces neuf tonalités qui vous aspirent et vous propulsent. À travers cette série de tonalités, l'immensité devient palpable. Vous n'êtes pas seulement au téléphone, vous êtes en Allemagne. Sans parler de l'opérateur, cet homme-machine qui commande tout à distance, redirige et exige son dû, ne manquant pas de vous rappeler quand vous raccrochez, même au fin fond du désert, pour réclamer vos vingt *cents*. Personne n'y échappe : il faut toujours payer.

On a suffisamment commenté la télévision. Il n'empêche qu'à chaque fois je suis sidéré par cette manière atroce de saucissonner tous les programmes pour y intégrer d'improbables *packages* publicitaires. Le

plus souvent, on se retrouve avec des petits morceaux d'informations hachés menu, avec des stars qui ont été fabriquées pour assurer l'audimat et qu'on force à revenir tous les jours, comme les artistes de cirque. Il y a aussi ce procédé où on voit quelqu'un se jeter du haut d'un immeuble : la chute est interrompue deux ou trois fois par les inserts publicitaires les plus coûteux et le moment de l'impact est immédiatement suivi d'un spot pour les assurances : c'est si différent que tout en devient « différent ».

Je reconnais que par moments cette « différence » m'attire parce que c'est un « modèle autonome » qui montre sans jugement de valeur ce que nous sommes et de quoi nous vivons. Une mosaïque d'intérêts dépourvus de code moral, une image de la « nature ». Il me faudra du temps, si je veux rester ici étranger, pour en saisir précisément la trame.

6 SEPTEMBRE

Une masse grandiose, sans fin, de toutes sortes de structures d'un certain niveau. Banques, stations-essence, restaurants, garages, discothèques, motels, fournisseurs de bois, supermarchés, compagnies d'assurances, *drive-ins*, lotissements constituent une chaîne régulière, mobile et ininterrompue qui s'étend comme une immense artère en l'honneur des voitures, cette matière en flottaison, au-dessus des montagnes et des vallées. Ni haut ni bas, aucun point fixe auquel se raccrocher. Un tube soumis à

une pression monstrueuse. Jamais il ne gonfle ni ne dégonfle, la seule anomalie ce sont toutes ces ambulances dont les super-hurlements variés et psychiquement jouissifs prennent possession des lieux et viennent par contraste révéler l'uniformité. L'uniformité est placée à un haut niveau, ici, et elle n'a rien de morbide. On traite de tous les sujets, et tous sont abordés avec gentillesse : tes problèmes capillaires, ton crédit automobile, ta trisomie 21, ton obésité, on inclut absolument tout à l'abri dans la masse molle. Le hamburger est le symbole de ce phénomène. Tu le presses doucement et ne rencontres aucune résistance, la bouchée n'en finit pas ; tu t'attends à trouver une résistance comme en Europe, mais cette dernière ne vient pas, tu mords dans l'air, dans une chute, dans l'apesanteur, dans un espace bombé sans fin. Quand tu avales, tu gardes la sensation de cette bouchée pareille à l'air qu'on injecte dans les tuyaux ou dans les pneus. *Tires...* ces ventes de pneus gras et lubriques... Les pneus sont tout aussi merveilleux, je ne m'en rends compte qu'ici, c'est une merveilleuse invention que de pouvoir transporter d'énormes charges sur l'air, sans un bruit ; et c'est ce qui se passe ici. Il m'est difficile de posséder cela ; il y a longtemps, j'avais décidé d'avoir envie de le posséder, mais je me suis rendu compte que les outils légers me conviendraient mieux ; pourtant, la nécessité d'être dur pour exister reste enfouie en moi comme un adversaire immortel

et quasiment invincible, et elle continue de m'entraver ; cette déplorable éducation à la dure m'a trop marqué quand j'étais petit...

Chaque fois que j'essaie de prendre des photos, le format est toujours trop petit, ou bien c'est le grain qui est trop faible à l'agrandissement ; il n'en sort que des choses insignifiantes, car il n'y a aucun sujet attractif en soi, c'est la totalité qui constitue l'attraction. Une totalité impossible à représenter, etc. Ce constat a dû mettre les Américains au désespoir à partir des années quarante mais comme ils sont pragmatiques, ça les a incités à inventer le CinémaScope. Comme bien sûr cet agrandissement n'était pas suffisant, ils ont voulu le transférer aux oreilles, ce qui a donné lieu aux techniques Hi-Fi, stéréo, devant-derrière-en-haut-en-bas. Et comme ça ne suffisait toujours pas, on a atteint la perfection avec le casque audio, cette tête artificielle.

10 SEPTEMBRE

Ici aussi, la trame commence à s'éclaircir : partout, une fabrique uniforme d'argent et de performance, comme un motif infini qui recouvre toutes les sphères.

C'est ainsi que la cupidité devient prépondérante à l'école, au musée, partout. Ce qui est frappant, c'est de voir ce modèle transposé à tous les niveaux intermédiaires. Argent-performance. Tout n'a de réalité que



sous ce seul aspect. Toutes les projections, visions, conceptions et maquettes sont condamnées, ici plus tôt qu'ailleurs, à déboucher sur leur réalisation. Cela me paraît abominable mais en même temps ça me fascine. Véritable jungle d'argent-performance, cette loi de la nature affecte tout le monde par son caractère brutal, réducteur, aventurier et inévitable; en fait, il n'y a pas de place pour l'art. Comment quoi que ce soit pourrait-il naître ici, à ce rythme? Lutter? Beckmann? Je ne sais pas.

11 OCTOBRE

Tous les jours, on me balance mon histoire au visage. Il faut dire qu'ici, il y en a des milliers qui en ont «réchappé» et tous finissent par se décharger de leur histoire à un moment ou à un autre. Parmi les événements de ces derniers jours: deux *Dick-Cavett-Shows* avec Jonathan Miller et Samuel Pizar (tous deux rescapés d'Auschwitz, grande classe) et deux films sur le docteur Mengele en mode holocauste. Ça me gêne d'être aussi touché, j'essaie de repousser ce truc en espérant que ça passera bientôt, mais je sens cette chose sourde qui continue à palpiter en moi. (J'aimerais bien le voir, celui qui a «digéré» ou est «venu à bout» de ça; ces seules expressions montrent qu'il s'agit plutôt d'«anéantir» cette chose.)

Pourtant dans ce pays, et pour la première fois, je sens en moi poindre l'espoir que «ça se surmontera»

de soi-même. La publicité, cette éminente expression de la culture contemporaine, s'immisce au beau milieu du moindre film diffusé à la télé (sauf sur la neuvième chaîne). Quatre à six interruptions par film. Dans *Playing for time* [*Sursis pour l'orchestre*] avec le docteur Mengele, un spot publicitaire pour une crème de beauté contre les taches de rousseur – pour ne citer que celui-ci – surgit à deux reprises de manière suggestive et vient se superposer à la mauvaise mine des détenus. À la fin du film, nouvelle apparition de la crème après l'image du bras poilu d'un détenu qui a remonté sa manche pour montrer son numéro d'immatriculation. La blanche crème fouettée «se fond» dans les poils noirs de ce bras comme pour l'adoucir, le faire briller. Sueur mêlée de crème – du musc au parfum. À ma grande surprise, je m'aperçois que ce n'est pas de si mauvais goût ni aussi scandaleux que ça «devrait» l'être. C'est la «trame de notre époque». Mais qu'est-ce qui m'est arrivé? Qu'est-ce qui a vraiment été surmonté?

Il y a quinze ans, je suis allé voir une exposition sur les camps de concentration à l'église Saint-Paul. De grandes photographies grises formaient d'étroits couloirs. Une vieille trame de journal, un pigment gris pelucheux sur du papier photo massif. Des montagnes de dents et de cheveux entassés – et là je gèle. Je ne sens plus rien. Il se produit exactement le contraire de ce qui «devrait arriver». Je reste tout



simplement de glace, mon corps se ferme – l'horreur n'est pas supportable. Les machines de mort collectives sont inconcevables. C'est comme les chiffres, à un moment donné ils finissent par devenir complètement abstraits; millions, billions, des statistiques. Tout ce qu'on a pu concevoir jusqu'ici comme « machine hardware » a été dépassé; tous les autres domaines de production ont atteint une nouvelle dimension. L'intention de surmonter ça sans « nouvelle trame » me paraît vraiment naïf. Tout réduire pour ne garder que le sensible? Simplifier? Ça n'ira pas. Entre-temps, c'est « la montée des eaux » dans tous les domaines. La complexité des contradictions sur laquelle repose notre culture a décuplé. La « machine software » vient de rattraper un retard de quarante ans en matière de production de « conceptions du bonheur ». La jauge du bonheur semble à égalité avec celle de la destruction. Deux montagnes flanquées de leurs factures impayées qui se touchent, s'entremêlent, finissent par fusionner; qui échangent leurs forces, puisent l'une en l'autre, deviennent indissociables. La crème a besoin de l'horreur – l'horreur a besoin de la crème. « Ça » se surmonte – quand la chose se noie dans une autre.

7 NOVEMBRE

À un moment donné, l'organisme-de-consommation a décidé de se montrer au grand jour. Un demi-milliard de dollars a été mis à disposition et Ronald

Reagan « a été élu ». Malgré cela, la campagne électorale a connu un certain suspense: un avion de ligne pouvait toujours s'écraser. Au supermarché Safeway, des extraits de films de Reagan avec John Wayne étaient projetés, pour les enfants...

Il n'y avait aucun message. La campagne constituait son propre matériau. Elle « fabriquait » le candidat. Ici, les affiches électorales ne jouent pratiquement aucun rôle dans une campagne. On se contente d'inscrire les noms sur des bandeaux lumineux. Parfois, il y a écrit *For Senator, For Supervisor, For People*. Pas de photo. Dans ce média, le candidat n'est même pas mentionné. Les journaux et la presse écrite servent d'éléments réfléchisseurs de la télévision, ils font paraître des sondages ou produisent des analyses. Le seul média décisif, c'est la télévision. Tout se joue là. L'appareil à travers lequel le candidat va être « fabriqué », c'est un réseau de bulles qui recouvre tout le pays comme un quadrillage. Le comité directeur fait le tour du pays en jet, parcourant le ciel comme une balle de tennis dans un tournoi. Il est composé d'une trentaine de spécialistes, de managers et d'une cohorte de journalistes. Ce cortège peut facilement augmenter ou diminuer de 100 à 200 personnes, selon l'entreprise. L'avion part en chasse, il vole d'un cirque à l'autre. Bien souvent, ils ne vont pas plus loin que l'aéroport. C'est là qu'ils font leur discours, à la hâte, sans mettre un pied en ville. On décide quotidiennement du message « le



plus important de la journée». L'éventail de sujets est déterminé à l'avance avec précision. Pas le droit à l'erreur. La couverture médiatique se concentre uniquement sur l'avancée de la campagne. Celle-ci fait son chemin entre les publicités automobiles et les prises d'otages. Des centaines de spots électoraux sur l'inflation, sur la carrière d'acteur de Reagan, sa popularité, etc. sont autant d'éléments qui viennent gonfler le personnage. Sous l'œil de la caméra, un homme d'état aux contours encore flous commence à prendre forme. Durant les prochains mois, cette image va se perfectionner jusqu'à devenir un organisme autonome. Elle va gagner en plasticité. Attirer certaines formes. En repousser d'autres. S'alimenter d'elle-même. S'auto-configurer comme un robot. Détruire les idées contre-productives. Transformer des «contenus» en énergie pure. Une trame disponible et accessible à tous commence à se dessiner et elle absorbe toutes les manifestations culturelles selon leur degré d'autorité. C'est ici que la figure du candidat prend forme, somme de toutes ces choses. Une figure complètement artificielle. L'appareil atteint sa meilleure performance une semaine environ avant la date d'élection. Les candidats s'extraient de leur tube à essai et sont confrontés l'un à l'autre. C'est ici, face à des millions de paires d'yeux, qu'on décide du vainqueur. L'apparition des personnages en trois dimensions est rendue crédible par un aménagement de l'espace des plus rigoureux, un champ dont

la dimension psychologique a été calculée dans les moindres détails. Le spectateur «se crée le personnage» tout seul.

La caméra passe lentement le long du corps et se fixe sur la tête. Le visage devient magnétique. Une image des circonstances elles-mêmes.

Les candidats sont postés devant leur pupitre, à dix mètres d'un public trié sur le volet qui s'est engagé à réprimer la moindre expression pendant le débat. Quatre journalistes, sélectionnés eux aussi, posent leurs questions. Questions qui «ne sont pas connues». Le temps de réponse imparti est fixé à l'avance. Comparaison – bonne stature – chevelure abondante – gestes francs bien répartis dans l'espace – à l'aise face à la caméra – un sens parfait de la représentation. Le maquillage rend sympathiques les rides du large visage. Arrive la question : «Qu'en est-il des otages ?» Réponse : «*I sit and pray to God.*» Barbara Walters pose une question sur le potentiel nucléaire. Il sourit. Il s'adresse à elle avec une chaleur inattendue : «*Well, my dear Barbara...*» Gagné. Le président Carter a peur. Replié sur lui-même, il n'a souri que deux fois. Ses cheveux paraissent gras. Son visage ridé. Ses épaules tombantes. («Il devrait absolument porter des épaulettes», remarquera plus tard un psychologue.) Il répond nerveusement à la question sur le potentiel nucléaire : «Récemment, je discutais avec ma fille Amy des ogives nucléaires...» Perdu.



24 NOVEMBRE

Les Américains, nos grands-pères émigrés – intellectuels du monde entier qu'on a chassés, vagabonds du monde entier qu'on a chassés – refusent à tout jamais de retourner dans l'obscurité; pensent que s'ils volaient vers la lumière comme les mites, ils seraient moins aveugles. Ont-ils une peur panique des ténèbres? Des Indiens? Des alliés nocturnes? Ceux qui viennent la nuit... tip... tap... tip... tap... déguisés en Mexicains. Lèvres noires, résille sur le visage et bombes aérosols, blousons noirs de chez Sears, ils viennent des quartiers. Lumière! Des milliards de lampes allumées! - Des lumières froides. Un grillage de lumières glacées, glacées comme ces points dans le ciel. Qu'ils rejoignent d'un battement d'ailes.

10 DÉCEMBRE

Je n'ai jamais spécialement aimé les Beatles. Cette intelligence hautement artistique, poétique, comme l'aquarelle – tout ça ne m'a jamais vraiment attiré. Prenez les Stones, par exemple. Ils n'ont fait que cogner, pilonner comme des machines. Mick Jagger est tout simplement plus « primitif » que John Lennon ne l'était. Ça m'a toujours énervé de constater avec quelle subtilité tant de musiciens ont « pillé » la musique noire. C'est d'elle qu'ils ont hérité cette caractéristique décisive, la dimension corporelle du *Rhythm and Blues*. Le *Rhythm and Blues* est vieux comme le monde, flux et reflux, inspirer – souffler.

Faire les cons, sauter, danser, baiser – passer du King Kong Congo au Stereo Body Shop Sound – faire les cons, sauter, danser, baiser – pour des millions de personnes, voilà la connexion émotionnelle à l'« essence » de la machine. Dinosaur-gorille-machine à vapeur-jet-ordinateur-ding-dong-tip-tac-pip-pip. Sans le *Rhythm and Blues*, la vie serait insupportable d'« incompatibilité ». Aucune forme artistique ne parvient si bien à créer cette fusion corps-âme-machine. De la même manière qu'un embrayage mécanique, qui synchronise différentes cadences. C'est quelque chose qui procure de la force et un sentiment de « libération ». Qui engloutit toutes les frontières, toutes les barrières linguistiques, tous les conditionnements idéologiques. Qui provient de l'« éther » et qui s'infiltré partout. Qui n'a pas besoin d'être « raccroché » à quoi que ce soit, ni d'être « expliqué ». C'est direct. La musique est une absolue nécessité psychique. Comme manger, boire, dormir.

Maintenant, il est mort. Sur une âpre colline dans le sud de San Francisco, une inscription : Lennon. Les gens sont tristes – tristes pour eux-mêmes – comme toujours lorsque meurt un membre de leur famille.

20 DÉCEMBRE

Le matin, ça démarre doucement. Seuls, retirés en eux-mêmes, deux Russes attendent à l'arrêt de bus d'en face. Un bus électrique glisse dans leur direction avec un léger gémissement et il les emmène. Les



caténaire surplombant la rue, enchevêtrées et organiques, se perdent dans d'interminables rangées de maison. De temps en temps, une tache d'essence ; des bouts de papier se mêlent aux feuilles. Vent frais – gémissement d'un aspirateur – au loin, un avion s'élève dans le ciel. Un son perçant s'enfonce dans l'atmosphère – mais en réalité tout est calme. Rien ne se passe. Une quantité de toujours pareil.

Depuis des semaines, on est dans la période d'avant-Noël – la chose la plus *readymade* qui soit. Des hommes rachitiques secouent des clochettes, des retraités jouent au Père Noël, comme partout ailleurs. La parole divine glapit des poches de leur manteau. Ils sont tous là à faire la quête – association pour les poumons – association du cœur, tous les organes y passent – plantés dans les magasins comme des monticules impotents. Leur chair, pauvre amas de cellules, chancelle et pendouille entre les rayons. Coincés entre les murs de marchandises, ils traînent leurs membranes à la recherche de « quelque chose ». *The More You Buy – The More You Save*, le monde de la marchandise s'infiltré dans le corps des *human beings* comme de l'acide chlorhydrique. Oh ! ce capitalisme est d'une abominable simplicité, d'une implacable facilité. Il continue de proliférer dans ces cercles, ces ovales et ces carrés. Il se faufile à travers les pores, avec une sympathie crépitante, craquante – cric, croc, il grignote ma petite maison, grignote ma petite tête – jusqu'aux planètes...

29 DÉCEMBRE

Après, nous sommes aussi allés à L.A. – dans le brouillard. Nous avons erré pendant des heures. Devant nous, des lumières rouges – au-dessus de nous, des panneaux invisibles – les carrosseries qui tâtonnent – recherche désespérée des numéros – d'autres autoroutes – conduire – une voie – conduire. La voiture s'oriente d'elle-même. Famille aux contours vagues assise dans l'obscurité. Le corps rassurant qui nous entoure se déplace avec des hypothèses – fausses – VRRRRRRRRRAAAOUM – à travers les tunnels – à travers les boyaux – passe devant les lumières blanches – flash – VRRRRRRRRRAAAOUM. Nous nous tenons tranquilles dans la capsule. Nous fixons la jauge d'essence. La voiture doit recevoir tout notre soutien – pour pouvoir continuer à rouler – trouver son chemin – elle a de bons pneus (extérieurement) – surtout ne pas s'arrêter – ne pas tomber en panne – la pire des choses.

Le jour suivant, une brume chaude irradie. De cette masse grise et brune émergent des lignes plus claires, vibrantes et tremblotantes – elles se rapprochent lentement – se changent en buildings – de longs traits fins surmontés de touffes se détachent de cet enchevêtrement rougeâtre – des allées de palmiers – des millions de traits et de points frémissent et étincellent au cœur de cette masse grise et trouble – les silhouettes des lampadaires. Conduire – toujours



conduire – être repoussé – à travers les masses grises
– dans des constellations établies – à intervalles fixes
– dans des ovales imperceptibles – avec des lunettes
– dormir – manger – avec des chiens – des enfants –
avec armes et bagages – rouler – zoomer – dans les
ombres – les visions – en direction des petits points
– des points – des cercles – à l’intérieur des cercles
– des arcs – sur des voies en hauteur – des ponts en
hauteur – des segments en hauteur – s’enfoncer
dans la chute – dans la collision – dans la terre – dans
l’obscurité – s’extraire vers la lumière – s’extraire à
la surface – s’extraire des numéros – dans les numé-
ros – loin des numéros – loin des surfaces – loin
des cercles – loin des points – loin des petits points
– VRRRRRRRRRAAAOUM – petits boutons en caout-
chouc – bouchons – VRRRRRRRRRAAAOUM.

1^{ER} JANVIER

Lorsqu’au début du siècle, Picasso a placé pour la première fois les pommettes au milieu du visage, empilé les yeux à la verticale et manipulé les têtes et les corps comme de la pâte à pain, ce fut l’éclosion d’une nouvelle réalité, longuement préparée avant lui par Cézanne. Un avènement public. La structure interne avait dérapé. Avait « chuté vers l’avant » dans la peau, dans la membrane. Tout à coup, scandale : le reflet d’un « état intérieur » devenait visible – pour tout le monde. Et puis l’heure de la naissance de l’emballage moderne venait de sonner. L’enveloppe, le récipient

– montre « l’intérieur » – bouffe « l’intérieur » – est « l’in-
térieur ». Un peu plus tard, il devenait temps de trans-
férer cette situation vécue « individuellement » au
niveau de reproduction correspondant. De concevoir
la nouvelle « face » des « masses », sa multiplication et
sa réinjection. D’utiliser et faire accélérer le circuit
technique préexistant en fonction de ses propriétés.
Ces nouveaux matériaux « sans qualité » étaient en
caoutchouc-plastique-celluloïd-bakélite-buna-maté-
riaux malléables, des matériaux de pressage-poinçon-
nage-estampage-coulage-pulvérisation. Ils voulaient
être fluidifiés-pressés-baisés-bousculés-poussés-re-
foulés en masse. Étirés comme du caoutchouc, les
nez sont devenus des surfaces et les surfaces des
oreilles et les oreilles des rectangles et les rectangles
des triangles. Charlie Chaplin, et plus encore Walt
Disney, se sont emparés de cette réalité. Issus tous
les deux du cinéma – cette tragi-comédie, où l’être
humain n’est plus tout à fait au centre du monde – ils
chément « à travers les temps modernes », Chaplin
comme un individu-humain, Disney comme un indi-
vidu-humain-souris. Le film, l’animation, le système
des pièces de rechange, l’interpolation, etc. étaient
déjà connus et utilisés depuis la fin du siècle précé-
dent. Mais l’invention du personnage qui correspon-
drait vraiment à ces techniques n’avait pas encore eu
lieu. Avec la même rigueur qu’une œuvre de Picasso,
la souris a alors été « créée », « façonnée », en corréla-
tion avec la réalité physique et psychique de l’époque.



Débarrassée du caractère anecdotique ou trop local des personnages précédents. Planifiée conformément aux formes de production existantes. Adaptée aux réseaux de diffusion. Appréhendée, observée, conçue froidement comme un produit. Chaque trait, chaque rondeur, chaque couleur, chaque séquence, chaque cahier, chaque film est précisément abordé comme un produit de masse. Comme une série sans fin fabriquée par une équipe. La souris de Disney signifie « survivre autrement qu'avant » – frontières neuves – libertés neuves. La tête, renflement de front-nez-joues avec d'immenses oreilles plates et de grands yeux rigolos, représente un tiers du personnage. Presque aussi grands que le petit corps râblé, les gants blancs impeccables tiennent les commandes. De petites jambes maigres sont plantées dans d'énormes « pantoufles volantes » comme des auto-tamponneuses. Plus ou moins asexuée, la souris est père-mère-enfant tout en un, elle joue tous les rôles et exerce tous les métiers. Si besoin, elle peut voler, freiner comme une voiture, traverser les murs. Tous les éléments qui l'entourent viennent d'un monde *soft* – que des corps mous – de l'eau – du pudding – de la gelée – ramolli ramollo – gloub – gloub – des corps élastiques remplis d'eau – des surfaces élastiques – des lignes élastiques. À cela s'ajoute la dimension dramatique de l'image, d'une intensité inédite, où des espaces complètement nouveaux font l'expérience de sauts, d'envols, d'arrêts brusques. Les

supports picturaux se plient et se déforment, s'ouvrent l'un à l'autre, coulent l'un dans l'autre, se séparent comme les surfaces d'eaux, liquides, tremblants dans le celluloïd. Conformément aux exigences de la vie, les personnages s'aplatissent, se changent en points, ils se dissolvent, disparaissent dans des tubes, se transforment en triangles, en nappes, en voitures, en arbres ; peu importe ce qui était prévu, l'expression ou le catalogue de qualités est indéfiniment modifiable, jamais terminé, il s'élève en spirales philosophiques ; ces personnages surgissent hors de toutes les boîtes, chantonnent sur tous les pinceaux, se battent avec l'administration fiscale, sortent du film pour atterrir dans la vie, en trois dimensions... ; dans les voies de circulation, dans les queues de cinéma, partout où les gens attendent, marchent, poussent, masses-passent-caisses-laissent, ils sont enroulés sur des rubans comme les bobines de transformateurs, comme du cuivre, de la matière, passent au recyclage, dans la tuyauterie – comme le sang dans le boudin – comme le dentifrice dans le tube – ils progressent vers l'intérieur, hachant et bouillonnant avec des mouvements péristaltiques – dans les profondeurs du système digestif – des usines – réduits en poudre, déchiquetés, enrichis, transformés – et à nouveau expulsés – sur les marchés – comme produits – comme bière – comme Nous... darladirladada sous-marins qui traversent des montagnes russes, darladirladada gondoles qui filent au cinéma récupérer le coffre au



trésor, darladirladada les trains à grande vitesse qui foncent à travers les chutes d'eau pour rejoindre les stations de hamburgers – darladir – les châteaux de la Belle au Bois dormant – ladada – la préhistoriladada – une tornade de lierre submerge le Spacedirladada – des débris de bois – du béton qui flotte – cliquetis d'un tapis – copeaux de charpente, sur les plages de Malibudirladada, les plantes grasses prolifèrent à travers les voitures, abat-jours sur les parkings encerclés de barbelés.

PLUS QUE CINQ MINUTES

Le « présent » s'aggrave. Attire tout. Catapulte le passé, déchire le futur – retour au présent. Cinquante ans après la version communiste de la « culture collective » c'est suffisamment dense, le monde s'est condensé – dans la jungle des machines. Lever des troupes de – travailleurs – oignons – chocolats – voitures – écolos – démocrates – conservateurs – gauchistes – peu importe – des cohortes de similitude – d'équivalence – comme jamais. « Individuels et autodéterminés », ils flottent comme des grumeaux dans la sauce et dans la soupe... dans les artères d'immenses agglomérations de nœuds de production et d'économie rampante... ballottés par les vagues – les modes – les addictions – les désirs.

C'est une véritable opportunité pour l'art. Il doit changer! Grandir, gagner en vitesse, en fluidité. Il

n'y a plus de critères (Achille Bonito Oliva) – quelle chance – bâtir du neuf – du mouvement – sur la vague – comme les nuages – ceux qui vont et viennent – en adéquation avec les réalités techniques... lubrifier les sociétés comme une huile. On s'exerce depuis assez longtemps. Le concept d'art s'étend au langage – au palais – au corps... à quoi ont servi les prêches de Joseph Beuys... c'est pourtant ça, la réalité... c'est ça, le nouvel espace... pourquoi ne pas l'utiliser? Pratiquer l'art de manière existentielle, cela implique d'accepter le « corps automatique », avec plus de sueur et moins de « matière grise » - placer le corps au centre, et pas le voir comme le simple véhicule de lancement des « belles idées ».

Là où « projeter » ne fait que stagner, l'agir-sentir-bouger prend la relève.





Je suis moi aussi
une sorte d'ingénieur, mais chaotique.





Salle 1

Majerus / Hartung, 2014
Sérigraphie sur papier
Courtesy de l'artiste, Francfort

au fond (salle 2) :
Himmelfahrt, 1988
Collage de photographies sur toile
224,5 × 224,5 cm
Collection privée, Autriche



Salle 2 de gauche à droite :

Inge, 1991
And Back Again Unagami, 1991
From A to B Unagami, 1991
And Back Again Helke II, 1991
Impressions offset sur papier
86 × 62 cm
Courtesy de l'artiste, Francfort

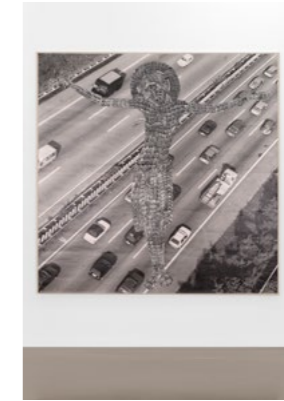
2° à gauche (salle 1 bis) :
Canon Meets Sharaku, 1989
Sérigraphie sur papier
129,87 × 94,95 cm
Courtesy de l'artiste et Gavin Brown
Enterprise, New York



Salle 2 de gauche à droite :

And Back Again Helke II, 1991
From A to B Helke I, 1991
And Back Again Domenig II, 1991
From A to B Domenig I, 1991
Impressions offset sur papier
86 × 62 cm
Courtesy de l'artiste, Francfort

Au centre (salle 4)
Madonna Mercedes, 1989
Sérigraphie sur toile
144 × 111 cm
Courtesy de l'artiste, Galerie Barbara
Weiss, Berlin, Galerie Francesca Pia,
Zürich, et Collection privée, Autriche



Salle 2

Himmelfahrt, 1988
Collage de photographies sur toile
224,5 × 224,5 cm
Collection privée, Autriche



Salle 5
de gauche à droite :

Autostrada, 2003
Carton, styrène, adhésif
340 × 730 × 320 cm
Courtesy de l'artiste et Galerie Barbara Weiss, Berlin

Barfussärztin, 2004
Sérigraphie, acrylique, carton, bois
120 × 120 × 25 cm
Courtesy de l'artiste, Galerie Air de Paris, Paris et Gavin Brown Enterprise, New York

Salle 5
de gauche à droite :

Sun Yat-Sen (Zeichen für Mond), 2004
125 × 95 × 6 cm
Bergwanderer, 2005
200 × 200 × 7 cm
Schule (Zeichen für Container), 2005
93,5 × 134 × 4,5 cm
Tibet (Langer Marsch), 2005-2006
93 × 134 × 5 cm
Laborantin (Zeichen für Feld), 2005
113,7 × 92,7 × 4,5 cm
Arbeiter (Zeichen für Erde), 2005
103,5 × 94 × 4,5 cm
Sandwerfer (Zeichen für Epoche), 2005
183 × 183 × 12 cm
Sérigraphies, acryliques, carton, bois
Courtesy de l'artiste, Galerie Air de Paris, Paris et Gavin Brown Enterprise, New York

Au premier plan :
Autostrada, 2003
Carton, styrène, adhésif
340 × 730 × 320 cm
Courtesy de l'artiste et Galerie Barbara Weiss, Berlin

Halle Nord
de gauche à droite :

Potatoe counters (blue version), 1968-2014
Sérigraphie sur papier
Courtesy de l'artiste, Francfort

Fussball, 1964
Huile sur bois
65 × 55 × 25 cm
Courtesy de l'artiste et Galerie Hübner + Hübner, Francfort

Mao und die Gymnasiasten, 1964
Huile sur construction en bois, moteur
136 × 53,5 × 14 cm
Courtesy Musée Wiesbaden, Allemagne

Tour de France, 1964
Huile sur bois, moteur
65 × 55 × 25 cm
Collection Marielle Singer-Bayrle, Allemagne

Cour
de gauche à droite :

Sur le mur de gauche :
Kuhmädchen, 1967
Sérigraphie sur plastique
180 × 80 cm
Collection privée, Italie

Pegulan, 1967
Sérigraphie sur carton
43 × 61 cm
Courtesy de l'artiste, Francfort

Revolutionäre Kräfte ernten Raps, 1968
Sérigraphie sur carton
50 × 70 cm
Courtesy de l'artiste, Francfort

Kaffeegermanen, 1968
Sérigraphie sur carton
43 × 61 cm
Courtesy de l'artiste, Francfort

Bierrakete, 1969 (en haut)
Sérigraphie sur carton
50 × 45,5 cm
Courtesy de l'artiste, Francfort

HB Bierkrug, 1969 (en bas)
Sérigraphie sur carton
42,5 × 59,5 cm
Courtesy de l'artiste, Francfort

Feierabend (version bleue), 1970

Sérigraphie sur carton
59,5 × 42 cm
Courtesy de l'artiste, Francfort

Der Tiger übt, 1969
Sérigraphie sur carton
50 × 70 cm
Courtesy de l'artiste, Francfort

Camel, 1970
Sérigraphie sur carton
52 × 95 cm
Courtesy de l'artiste, Francfort

Baby, 1967
Peinture, timbre
110 × 110 cm
Collection privée, Francfort, prêt
permanent au Musée Wiesbaden,
Allemagne

VW Käfer, 1969
Sérigraphie sur carton
69,5 × 94,5 cm
Courtesy de l'artiste, Francfort

Anarchy in Construction, 1971
Sérigraphie sur carton
87 × 70 cm
Courtesy de l'artiste, Francfort

Telefonbau Normalzeit, 1970
Sérigraphie sur carton
102 × 78 cm
Courtesy de l'artiste, Francfort

Glücksklee, 1969
Sérigraphie sur carton
93,5 × 69,5 cm
Courtesy de l'artiste, Francfort

Stalin, 1970
Sérigraphie sur carton
84,9 × 60,9 cm
Courtesy de l'artiste, Francfort

Distribution (Birne / blaue Version),
1971
Sérigraphie sur carton
78 × 62 cm
Courtesy de l'artiste, Francfort

Mr. Big (braune Version), 1971
Sérigraphie sur carton
76,6 × 60,6 cm
Courtesy de l'artiste, Francfort

Börsenbericht, 1972 (en haut)
Sérigraphie sur carton
64 × 51 cm
Courtesy de l'artiste, Francfort

Sparbuch, 1973 (en bas)
Sérigraphie sur carton
64 × 51 cm
Courtesy de l'artiste, Francfort

Handelsvertrag, 1973 (en haut)
Sérigraphie sur carton
64 × 51 cm
Courtesy de l'artiste, Francfort

Ratenkredit, 1972 (en bas)
Sérigraphie sur carton
70 × 57 cm
Courtesy de l'artiste, Francfort

Marat, 1971
Sérigraphie sur carton
83,5 × 59,5 cm
Courtesy de l'artiste, Francfort

Rimini I, 1974 (en haut)
Lithographie offset sur papier
61 × 44,2 cm
Courtesy de l'artiste, Francfort

Rimini II, 1974 (en bas)
Lithographie offset sur papier
56 × 77 cm
Courtesy de l'artiste, Francfort

Stativ, 1973
Sérigraphie sur carton
104 × 76 cm
Courtesy de l'artiste, Francfort

Ballerina Degas (version rouge), 1972
Sérigraphie sur carton
96,5 × 78,5 cm
Courtesy de l'artiste, Francfort

Sur le mur du fond :
Tassenfrau (Milchkaffee), 1967
Sérigraphie sur plastique
196 × 140 cm
Courtesy de l'artiste, Francfort

Glücksklee-Dose, 1969-96
Boîtes de conserve, construction
métallique
180 × 180 × 180 cm
Collection privée, Francfort, prêt
permanent au Musée Wiesbaden,
Allemagne

Sur le mur de droite :
Potatoe counters (blue version), 1968-
2014 [Compteurs de pommes de terre
(version bleue)]
Sérigraphie sur papier
Courtesy de l'artiste, Francfort



Cour
de gauche à droite :

Tassenfrau (Milchkaffee), 1967
Sérigraphie sur plastique
196 × 140 cm
Courtesy de l'artiste, Francfort

Glücksklee-Dose, 1969-96
Boîtes de conserve, construction
métallique
180 × 180 × 180 cm
Collection privée, Francfort, prêt
permanent au Musée Wiesbaden,
Allemagne

Potatoe counters (blue version), 1968-
2014
Sérigraphie sur papier
Courtesy de l'artiste, Francfort

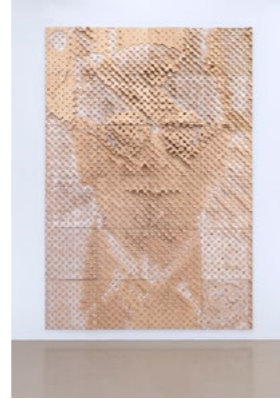


Halle Nord
de gauche à droite :

Objekt Philip Johnson, 1999
Bois usiné et collé
420 x 280 cm
Courtesy de l'artiste et Galerie Barbara Weiss, Berlin

Layout Philip Johnson II, 2001-13
Dimensions variables
Bois
Courtesy de l'artiste, Francfort

Philip Johnson / The New York Times, 2001-13 (détail)
Impressions offset sur papier
Courtesy de l'artiste, Francfort



Halle Nord

Objekt Philip Johnson, 1999
Bois usiné et collé
420 x 280 cm
Courtesy de l'artiste et Galerie Barbara Weiss, Berlin



Halle Nord
de gauche à droite :

Philip Johnson / The New York Times, 2001-13
Impressions offset sur papier
Courtesy de l'artiste, Francfort

Layout Philip Johnson II, 2001-13
Dimensions variables
Bois
Courtesy de l'artiste, Francfort



Salle 6
de gauche à droite :

Au centre, maquettes :
Achterbahn, 2008
Graphite, carton
30 x 47 x 23 cm
Courtesy de l'artiste et Galerie Barbara Weiss, Berlin

Bacterium II, 2006
Carton
41 x 18 x 18 cm
Courtesy de l'artiste, Francfort

Loop 1, 2008
Carton, aluminium
19 x 50,5 x 35 cm
Courtesy de l'artiste et Galerie Barbara Weiss, Berlin

fm flm film, 2008
Carton, aluminium
19 x 50,5 x 35 cm
Courtesy de l'artiste, Francfort

SARS (Entwurf), 2002
Graphite, carton
46 x 46 x 46 cm
Courtesy de l'artiste, Galerie Barbara Weiss, Berlin et Galerie Francesca Pia, Zürich

Kiosk, 2008
Carton
39 × 34 × 4 cm
Courtesy de l'artiste, Francfort

Palazzo dello Film I, 2007
Graphite, papier, carton
6 × 54 × 31 cm
Courtesy de l'artiste et Galerie Barbara Weiss, Berlin

Flamingo, 2009
Bois, acrylique, plastique
37 × 40 × 18 cm
Courtesy de l'artiste, Francfort

Film hängt zum Fenster raus, 2005
Graphite, papier
25 × 24,5 × 16 cm
Courtesy de l'artiste et Galerie Barbara Weiss, Berlin

Spur, 2008
Graphite, carton
20 × 64 × 24 cm
Courtesy de l'artiste et Galerie Barbara Weiss, Berlin

Conveyor Belt, 2008
Bois, peinture acrylique
37 × 40 × 47 cm
Courtesy de l'artiste, Francfort

Scorpio Rising, 2007
Graphite, carton
43 × 24 × 17 cm
Courtesy de l'artiste, Francfort

Au mur, à droite :
Kreuz, 2007
Tissage de carton, medium
160 × 100 × 24 cm
Collection Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich

Used Car Shop, 2008
Pastel, plastique
80 × 60 × 6 cm
Collection privée, Italie

After Mondrian (Trafalgar), 2000
Carton
47 × 55,5 cm
Collection Helke Bayrle, Francfort

Sans titre, 2008
Bande de film
80 × 54 × 20 cm
Collection Smets, Luxembourg



Salle 6
de gauche à droite :

Au premier plan :
fm flm film, 2008
Carton, aluminium
19 × 50,5 × 35 cm
Courtesy de l'artiste, Francfort

Loop 1, 2008
Carton, aluminium
19 × 50,5 × 35 cm
Courtesy de l'artiste et Galerie Barbara Weiss, Berlin

Au mur :
Majerus (negativ), 2012
Impression numérique, peinture, bois
75 × 90 × 6 cm
Courtesy de l'artiste, Francfort

Hans Hartung, 2013
Collage
110 × 90 cm
Courtesy de l'artiste, Francfort

Hans Hartung (série), 2013
Impressions numériques sur papier
70 × 60 cm
Courtesy de l'artiste, Francfort



Salle 7

\$, 1980
Carton, plexiglas
100 × 70 × 10 cm
Collection privée, Allemagne



Salle 7
de gauche à droite :

Capsel, 1983
Collage sur carton
495 × 640 cm
Courtesy de l'artiste, Francfort

SARS Formation, 2005
Bois, carton
Courtesy de l'artiste, Galerie Barbara Weiss, Berlin et Galerie Francesca Pia, Zürich



Salle 8
de gauche à droite :

Capsel elements, 1983
Photocopies
Courtesy de l'artiste et Galerie dépendance, Bruxelles

Prega per noi, 2012
Moteur de moto Guzzi, système sonore en collaboration avec Bernard Schreiner
120 × 70 × 50 cm
Courtesy de l'artiste et Galerie Barbara Weiss, Berlin

Carlos I, 1977
Feutre et graphite sur papier transparent, héliographie, carton
31 × 26 cm

Courtesy de l'artiste et Galerie Barbara Weiss, Berlin

Carlos, 1977-2010
Avec Andrei Koschmieder
Peinture acrylique, encre, collage de photographies sur carton
79,5 × 59,5 cm
Courtesy de l'artiste et Galerie Barbara Weiss, Berlin

Carlos III, 1977 (en haut)
Collage de photographies sur carton
44,5 × 37 × 1,5 cm
Collection Wallerath & Koch, Allemagne

Carlos II, 1977 (en bas)
Collage de photographies sur carton
43,5 × 36 cm
Courtesy de l'artiste et Galerie Barbara Weiss, Berlin

Fussgänger, 1980
Matériau d'archive
51,8 × 67,8 cm
Courtesy de l'artiste, Francfort

Inder, 1981
Collage de photographies sur carton
102 × 73 cm
Courtesy de l'artiste, Francfort

Helke, 1971
Matrice de tirage d'origine
87 × 70 cm
Courtesy de l'artiste, Francfort

Ruff / Yong Chul, 1989
Matériau d'archive
51,8 × 39,8 cm
Courtesy de l'artiste, Francfort

Madonnen Griechisch, 1989
Matériau d'archive
51,8 × 82,8 cm
Courtesy de l'artiste, Francfort

... der Pfarrer hat, 1991 (en haut)
Impression offset sur papier
51,8 × 63,8 cm
Courtesy de l'artiste, Francfort

Collagen Kirchen, 1991 (en bas)
Impression offset sur papier
51,8 × 71,8 cm
Courtesy de l'artiste, Francfort

Madonna + Postkarte, 1988
Matériau d'archive
51,8 × 50,8 cm
Courtesy de l'artiste, Francfort

Rosaire, 2012

Moteur de 2CV, système sonore en collaboration avec Bernard Schreiner
117 × 65 × 50 cm
Courtesy de l'artiste et Galerie Barbara Weiss, Berlin



Halle Sud
de gauche à droite :

Artmann Brief, 1964

Ed. Gulliver
Poster
172 × 122 cm
Courtesy de l'artiste, Francfort

Bibliothèque :

De gauche à droite et de haut en bas :

10 Köpfe (en collaboration avec
Bernhard Jäger), 1962

Ed. Gulliver
30 × 30 cm

Druck VII (en collaboration avec

Bernhard Jäger), 1963

Ed. Galerie Bergsträßer
43 × 30 cm

Hosi-Anna (en collaboration avec

Bernhard Jäger et *Ernst Jandl*), 1964-

1965
Ed. Gulliver
44 × 31 cm

Mäntel (en collaboration avec *Lukowski*
& *Ohanian*), 1968

Auto-édition
42,5 × 30 cm

DC (en collaboration avec *Bodys Isek*
Kingelez), 2001

Ed. Museum Ludwig, Köln
30,5 × 23 cm

Layout Philip Johnson (en collaboration
avec *Andreas Zybach* / *Rem*
Koolhaas / *Hans Ulrich Obrist*), 2001

Ed. CCA Kitakyushu
29 × 18 cm

B & J (en collaboration avec *Bernhard*
Jäger), 1981

Ed. Gulliver
15 × 11 cm

Weiss wie weiss (en collaboration avec
Franz Mon), 1963

Ed. Gulliver
34,5 × 30 cm

Artistisches Abc (en collaboration avec
Bernhard Jäger), 1963

Ed. Typos-Verlag
27,5 × 22,5 cm

Thomas Bayrle, 1971-72

Ed. Villa Massimo Rome
22 × 23 cm

Die Trauer im Auge des Ochsen (en
collaboration avec *Peter O. Chotjewitz*),
1972

Ed. Eremiten Presse
19 × 12,5 cm

Druckgraphik, 1960-1983

Ed. Städtische Galerie Wolfsburg
30 × 21 cm

My journey, 1970

Ed. Unida
20,5 × 17,2 cm

Film Video Materialien, 1995

Production Portikus, Francfort
19 × 11 cm

I've a feeling we're not in Kansas
anymore, 2009

Ed. MACBA
24,5 × 17 cm

Wanderung, 1977

Ed. Städelschule
29,5 × 21 cm

Strippenzieher, 2012

Ed. Verlag der Buchhandlung Walther
König
30 × 23 cm

A, das geht ran (en collaboration avec
Bazon Brock), 1963

Ed. Gulliver
22 × 25 cm

Monographie (Egoist 16), 1969

Ed. Egoist / Adam Seide
33 × 22 cm

E835 (en collaboration avec *Jiri Kolar*,
Bernhard Jäger et *Konrad Balder*
Schäuffeien), 1963

Ed. Kunstverein Freiburg
38 × 30,5 cm

All-in-One, 2013

Ed. Wiels, Madre, et Verlag der
Buchhandlung Walther König
30,9 × 26,3 cm

Rhaban-Fröhlich-Straße 10, 2011

Ed. Camomille von Scholz
31 × 21,5 cm

Carlos, 2004

Ed. Kunstverein Oldenburg
15 × 21 cm

La vache qui rit, 2007

Ed. Frac Limousin
28 × 21 cm

Watering (en collaboration avec

Enric Miralles / *Matt Mulligan* / *Peter*
Kogler), 1999

Ed. Frankfurter Sparkasse
23 × 14 cm

Big Block, 2012

Ed. Gavin Brown's enterprise
20 × 15 cm

Alphabet (en collaboration avec
Bernhard Jäger), 1962

Ed. Eremiten Presse
29 × 17 cm

Gesichter (en collaboration avec
Bernhard Jäger), 1962

Ed. Eremiten Presse
28,5 × 17,5 cm

Sehen & Hören (en collaboration avec
Wolfgang Maier), 1963

Ed. Eremiten Presse
24 × 12,5 cm

Kleines Welttheater (en collaboration
avec *Bernhard Jäger*), 1964

Ed. Gulliver
31 × 22,7 cm

Thomas Bayrle,
Ed. Cardi Black Box, Milan

Rasterfahndung, 1981

Ed. Suhrkamp
18 × 11 cm

1983-88, 1988

Ed. Seedhall Tokyo
30 × 21 cm

Autobahnkopf, 1990

Ed. Portikus
20,9 × 16,78 cm

Capsel, 1984

Ed. Museum am Ostwall
27 × 21 cm

Thomas Bayrle, 1994

Ed. Museum für Moderne Kunst
Frankfurt
24 × 18,8 cm

Pinsel durchgespielt..., 1989
Ed. Kunstverein Freiburg
30 × 21 cm

40 Years Chinese Rock'n'Roll, 2006
Ed. Museum für Moderne Kunst
28 × 21,5 cm

Jahresbericht, 1972
Ed. Bank für Gemeinwirtschaft
27 × 21 cm

Zeichnungen, 1976
Ed. Galerie Meyer-Ellinger
27 × 17,5 cm

+ - o (No. 25), 1979
Ed. Mars
35 × 25 cm

*Selbsverständlich (en collaboration
avec Gerald Domenig)*, 1978
Auto-édition
30 × 21 cm

Cities, Accumulations and Eros, 1980
Ed. Simul Press
22 × 15 cm

Thomas Bayrle, 1987
Ed. Frankfurter Kunstverein
23 × 21,5 cm

Atari Faces, 2014
Ed. Triangle Books, Bruxelles
28 × 22 cm

Works 1967-95, 1995
Ed. Academy of Art & Design,
Beijing / Koriyama City Art Museum
29 × 21,5 cm

Big Book, 1990
Ed. Verlag der Buchhandlung Walther
König
30 × 21 cm

Thomas Bayrle, 2002
Ed. Städelmuseum
27,5 × 21 cm

Feuer im Weizen, 1970
Ed. März Verlag
35 × 27 cm

Thomas Bayrle, 2001
Ed. Kitakyushu
21 × 15 cm

Grid, 1995
Ed. Kunsthalle St. Gallen
32 × 24 cm
Courtesy de l'artiste, Galerie Barbara
Weiss, Berlin, Galerie Air de Paris et
Galerie Francesca Pia, Zürich



Salle 9
de gauche à droite :

Naked Lunch / Fire in the Wheat (papier
peint), 1970-2003
Sérigraphie sur papier
Courtesy de l'artiste, Francfort

Feuer im Weizen, 1970 :
Cover Page
El Al
Endstation Sehnsucht
General Electric
Hänsel und Gretel
Herr und Frau Schwanz beim Tanz
Herzensbrecher
Steig in das Traumbad der Liebe
Ypsilon
Sérigraphies sur papier fait-main
Avec l'assistance de Johannes
Sebastian
47 × 64 cm (× 9)
Courtesy de l'artiste, Galerie Barbara
Weiss, Berlin, Galerie Mezzanin, Vienne,
Gavin Brown's Enterprise, New York et
Galerie Francesca Pia, Zürich

Kleiderständer, 1968-2008
33 manteaux de pluie, cadre en métal
160 × 260 × 90 cm, environ 30kg
Collection Johann Widauer et Galerie
Johann Widauer, Innsbruck

Über Liberalismus, 1969
Sérigraphie sur papier aluminium
86 × 64,5 cm
Courtesy de l'artiste, Galerie Barbara
Weiss, Berlin



Salle 9
de gauche à droite :

Naked Lunch / Fire in the Wheat (papier peint), 1970-2003
Sérigraphie sur papier
Courtesy de l'artiste, Francfort

Über Liberalismus, 1969
Sérigraphie sur papier aluminium
86 x 64,5 cm
Courtesy de l'artiste, Galerie Barbara Weiss, Berlin



Salle 9

Naked Lunch / Fire in the Wheat (papier peint), 1970-2003
Sérigraphie sur papier
Courtesy de l'artiste, Francfort

Big Mama, 1969
Sérigraphie sur papier, collage de photocopies sur papier
100 x 70,2 cm

Die Bewegung ist so stark wie ihr schwächstes Glied, 1969
Sérigraphie sur papier, collage de photocopies sur papier
100 x 70,2 cm
Courtesy de l'artiste, Galerie Barbara Weiss, Berlin, Galerie Mezzanin, Vienne
Gavin Brown's Enterprise, New York et
Galerie Francesca Pia, Zürich



Jardin

Watering can, 1996
Plastique, métal
Courtesy de l'artiste et Galerie dépendance, Bruxelles

Version numérique illustrée
de la publication imprimée
réalisée à l'occasion de l'exposition
THOMAS BAYRLE
ALL-IN-ONE
Institut d'art contemporain,
Villeurbanne / Rhône-Alpes
21 mars – 11 mai 2014

commissariat
Devrim Bayar (Wiels, Bruxelles)
Nathalie Ergino (IAC, Villeurbanne /
Rhône-Alpes)
assistée de : Anne Stenne,
chargée des expositions
Sabine Tarry, stagiaire

Version française des textes du
catalogue en anglais *Thomas Bayrle*.
All-in-One, co-publié par Wiels, Centre
d'art contemporain, Bruxelles, Madre,
Naples, et Buchhandlung Walther König,
Cologne, 2013. ISBN 978-3-86335-337-7

Catalogue paru à la suite
des expositions
Thomas Bayrle : All-in-One,
Wiels, 9 février – 12 mai 2013
(Commissaire : Devrim Bayar)
Thomas Bayrle : Tutto-in-uno / All-in-
One, Madre, Naples, 21 juin – 14 octobre
2013 (Commissaires : Andrea Viliani,
Devrim Bayar)

conception éditoriale
Nathalie Ergino, directrice

coordination
Corinne Guerci, chargée des éditions
et de la documentation
assistée de : Oriane Poussereau,
Anne Turpin-Hutter, stagiaires

traductions
Marion Bohy-Bunel (Lettres
de Thomas Bayrle)
Emmanuel Mir (texte de Devrim Bayar)
Charlotte Woillez (textes
de Marta Kuzma et de Jörg Heizer)

design graphique
deValence

photographies
Blaise Adilon

édition/collection
IAC,
Institut d'art contemporain,
Villeurbanne / Rhône-Alpes
11 rue Docteur Dolard
69100 Villeurbanne
www.i-ac.eu

L'Institut d'art contemporain bénéficie
de l'aide du Ministère de la Culture et
de la communication (Drac Rhône-
Alpes), du Conseil régional Rhône-Alpes
et de la Ville de Villeurbanne.

